

1. EXPRESIONISMO, RACIONALISMO Y ARQUITECTURA ORGÁNICA EN ALEMANIA Y EN DINAMARCA: HÄRING Y SCHAROUN; JACOBSEN Y UTZON

1.1. LA OBRA TARDÍA DE HUGO HÄRING.—La continuidad entre el expresionismo y el organicismo —es decir, entre la arquitectura de una parte muy singular y significativa de las vanguardias y la práctica desarrollada de la arquitectura moderna según la tendencia orgánica— fue establecida, en un primer momento, por **Hugo Häring** (Biberach, 1882-1958), que insertó en el expresionismo criterios wrightianos y llegó a una original teoría de la construcción orgánica.

Häring fue alumno de T. Fisher en Stuttgart, y de Gurlitt, Schumacher y Wallot en Dresde. Se estableció en Berlín en 1921, fue miembro del *Novembergruppe* y portavoz del grupo berlinés *Der Ring*. Autor de numerosos escritos.

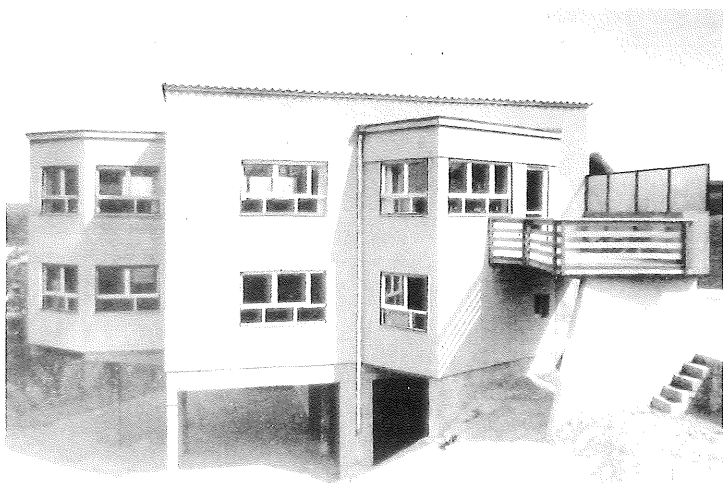
Como dice G. Klaus Koenig, el expresionismo fue vencido por el racionalismo —por la llamada «nueva objetividad»— antes de que pudiera serlo por el nazismo. Pero aunque perdiera toda popularidad y difusión, permaneció custodiado y, casi en secreto, en manos de Hugo Häring, de Bruno Taut y de Hans Scharoun, generando algunos proyectos y pocas obras, aunque de gran interés.

Pero el expresionismo debía obligadamente trascender el pictoricismo y el plasticismo exaltado para hacerse más arquitectónico, más específico y realista, lo que Häring y Scharoun hicieron trabajando fundamentalmente sobre el espacio, y, a la postre, acercándose a un concepto de «arquitectura orgánica» relacionado con el de Wright.

Häring había realizado numerosos proyectos, entre los que podemos destacar el del rascacielos para el concurso de la Friedrichstrasse, en Berlín (1922), de una exacerbada volumetría expresionista. Y trabajado en interesantes obras fabriles, como la *Gut Garkau* (Holstein, 1922-1926), donde pudo llevar a cabo su especial sentido de una forma fracturada y compleja, expresiva de sus funciones, y desprovista tanto de sistema formal como geométrico.

Como Scharoun y Otto Bartning, participó en la construcción de la *siedlung Siemensstadt* (Berlín, 1929), y como aquél tuvo que adaptarse también a unos presupuestos racionalistas que dejaron a la poética expresionista reducida a pequeños gestos casi caligráficos, pero con la que Häring continuaba ya una sistemática propia dedicada a la vivienda, que prolongaría hasta el final de sus días, y que no estaba reñida con la «nueva objetividad». Fue una actividad proyectual de investigación, raras veces llevada a la realidad.

La investigación espacial capaz de unir el expresionismo y el organicismo arrancó de algunos estudios dedicados a la vivienda unifamiliar como campo en el que una tal investigación era posible, y realizados en los primeros años veinte. Después de un paréntesis más relacionado con las experiencias aludidas de vivienda colectiva y en una manera voluntariamente más cercana a las obras de Mies van der Rohe y de Le Corbusier, retomó la actitud que podemos considerar orgánica hacia 1937, y hasta 1948, en gran parte como entretenimiento, o refugio mental durante el «exilio interior» que sufrió bajo el nazismo.



Casa W. Schmitz, Biberach (1949-1952),
de Hugo Häring

No ha de olvidarse que la vivienda unifamiliar o individual había tomado en la revolución moderna una importancia de primer orden, siendo éste uno de los temas que más había caracterizado la obra de los grandes maestros, que la realizaron frecuentemente como un verdadero arquetipo, y que seguiría teniendo una gran importancia durante todo el siglo XX.

La vivienda unifamiliar constituye un «microcosmos» arquitectónico, pues está afectada por toda clase de problemas de proyecto, por lo que fue elegida tantas veces como fértil laboratorio y como elocuente posibilidad de manifiesto. No resulta así extraño que fuera también para Häring un vehículo privilegiado de investigación arquitectónica.

El programa complejo que una vivienda unifamiliar supone, con su colección de muy diferentes locales solicitados por una gran cantidad no homogénea de funciones y requisitos, no sometidos en principio ni a sistemas dimensionales ni geométricos, era utilizado por Häring para lograr desde él una concepción de la vivienda que quiere manifestarse con la complejidad, riqueza, variedad y expresividad de las funciones que pudiera corresponder a un organismo vivo, llevando así al espacio y al volumen a una compleja, matizada y detallada configuración.

En sus diversos estudios —de 1937, 1940, 1941, 1946 y 1948— puso de manifiesto dicha riqueza y expresividad, fundamentalmente por medio de las planimetrías horizontales, y utilizando las volúmetrías y las elevaciones como un medio de control de las mismas.

Más adelante se propuso compatibilizar esta riqueza con una mayor sistemática geométrica, y en busca de un mayor realismo, si bien pudo ver construida su obra muy escasas veces. Entre éstas pueden citarse las *casas para Guido y Werner Schmitz* (Biberach, 1949-1952). Su actitud y sus investigaciones tuvieron una importante influencia en el trabajo de Hans Scharoun.

1. 2. LA INTEGRACIÓN DEL EXPRESIONISMO Y DEL ORGANICISMO EN LA OBRA DE SCHAROUN.—La verdadera continuidad e integración entre el expresionismo y el organicismo fue consumada y realizada, en realidad, y con altísimo interés, por la obra del alemán **Hans Scharoun** (Bremen, 1893-1972), que perteneció al grupo expresionista *Die Gläserne Kette*, dirigido por Bruno Taut, y fue el miembro más joven del grupo berlinés *Der Ring*.

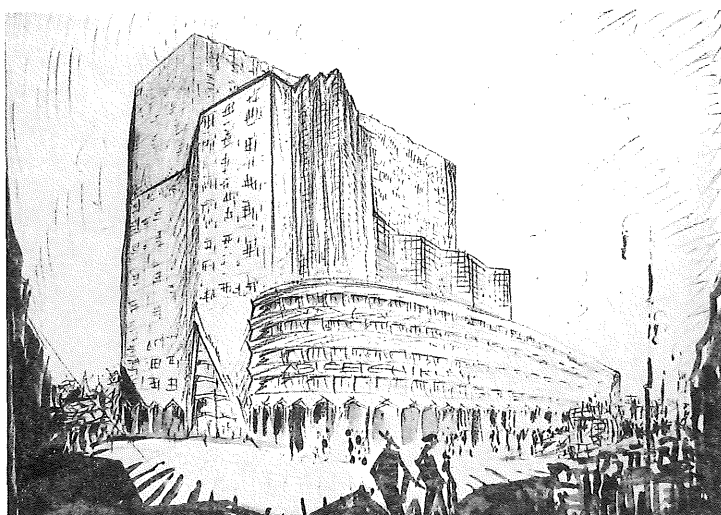
Titulado por Berlín-Charlottenburg en 1914, y discípulo de Häring, practicó el expresionismo directamente influenciado por la obra de Mendelsohn, primero, y por el proto-organicismo de Hugo Häring, después.

Habiendo ensayado muy precozmente un expresionismo exacerbado en dibujos y concursos —entre ellos, el concurso para el *Chicago Tribune*, en 1922, y el del *rascacielos para la Friedrichstrasse*, de Ber-

lín, en el mismo año—, al final de los años veinte tuvo encargos residenciales de importancia, lo que le hizo abandonar las complejas ambiciones formales anteriores para acercarse a la «nueva objetividad», adoptando un racionalismo frecuentemente enriquecido con rasgos procedentes de la arquitectura expresionista, aunque generalmente de una forma epidérmica.

Esto es, tal y como lo había hecho también Mendelsohn o Häring, e igualmente de un modo tan personal como atractivo. Proyectó y construyó un edificio de apartamentos en *Berlín-Charlottenburg* (Kaiserdamm, 1928-1929), que teniendo una gran simplicidad y adecuación a su lugar urbano, está también dotado de gran elegancia y de considerables sofisticaciones formales que lo hacen especialmente interesante; otro en *Berlín-Wilmersdorf* (Hohenzollerndamm, 1929-1930), de características semejantes; y otros más como parte del *barrio Siemensstadt* (1929-1930), dirigido por Gropius y en el que participaron también, entre otros, Bartning y Häring. En estos últimos destaca igualmente lo que se diría ya una madura maestría.

Fueron unas operaciones tan vanguardistas como de gran cualificación y acentuada belleza, y en la que la citada asociación de lenguajes o principios tomó un valor muy alto, uno de los máximos, podría decirse, que alcanzaría esta arquitectura en Alemania. También hizo la *Unidad de habitación* para la exposición *Wohnung und Werkraum* en Breslavia (1928-1929), donde la combinación de expresionismo y racionalismo



Proyecto de rascacielos para la Friedrichstrasse, Berlín (1922), de H. Scharoun



Edificio de viviendas en Berlín-Charlottenburg (1928-1929), de H. Scharoun



Edificio de viviendas en Berlín-Wilmersdorf (1929-1930), de H. Scharoun



Interior de la villa Achminke en Löbau (1933), de H. Scharoun

lismo halló una de sus realizaciones más plenas al dotar al edificio de la extrema plasticidad y libertad formal que correspondía al expresionismo, pero haciéndolo en el interior del lenguaje racionalista.

Y no era este asunto, en verdad, banal o anecdótico, pues cuando arquitectos como Mendelsohn, Taut, Häring o Scharoun se vieron obligados a trabajar en el racionalismo —esto es, a descender hasta la «nueva objetividad», a la realidad, para «pisar tierra firme»—, lograron codificar un lenguaje, ampliando los límites expresivos y plásticos del racionalismo, pero sin salirse de su estética controlada y sistemática, que se incorporó por completo a los recursos del «moderno» —del racionalismo, primero, y del Estilo Internacional, después—, y que se transmitió a gran cantidad de profesionales, completando la principal manera moderna como hasta entonces no lo había estado.

De 1933 a 1937 —y dentro ya de una retirada a lo más privado y doméstico que significó para él la llegada del nazismo— realizó una pequeña serie de viviendas unifamiliares de alto interés. La *villa Achminke* en Löbau (1933) continuaba el enriquecimiento del racionalismo por medios expresionistas, y de una manera bastante exacerbada, como podía permitirse en una importante residencia particular.

Pero ya en la *casa Mattern* en Bornim (Postdam, 1933-1934) y, sobre todo, en la *casa del Dr. Baensch* en Berlín-Spandau (Weinmeisterhöhe-Höhenweg, 9), inició una pequeña serie en que la recuperación de la arquitectura expresionista era más plena, olvidando el sistema y el lenguaje racionales, y anticipando también lo que luego se conocería como organicismo en la misma línea que lo hizo Häring, aunque pudiendo en su caso ver realizados sus proyectos. Las otras obras fueron la *casa-estudio Moll* en Berlín-Grunewald (1937) y la *casa Möller* en Zermützelsee (Altruppin, 1937).

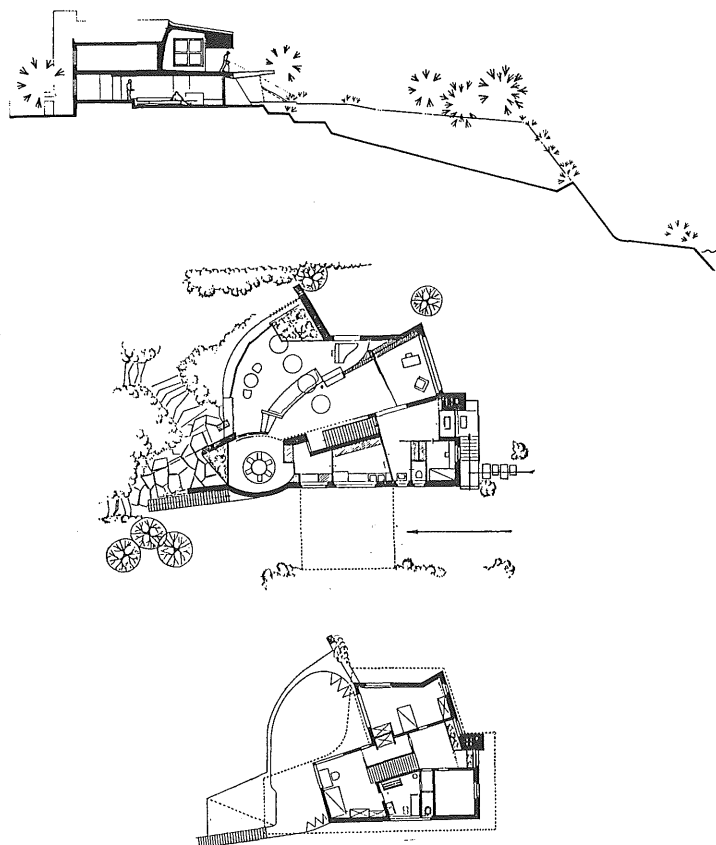
Desarrolló por tanto una investigación sobre la forma arquitectónica que rechazaba lo estrictamente racional y que necesitó resolver el dominio y la operatividad real de las formas complejas y de una siste-

mática geométrica no ortogonal, pero que tuvo además posibilidades muy realistas de ejecución. Llevó adelante ideas muy similares a las de Häring —aunque en muchas ocasiones antes que él—, en estas viviendas, tanto la complejidad de la planimetría como del propio espacio interior y de los volúmenes abandonaron por completo cualquier referencia al racionalismo, acercándose en ocasiones a la arquitectura popular. Pueden considerarse un significativo e importante germen de su gran obra posterior.

Aunque, como artista de vanguardia, tuvo problemas en el ambiente creado por el dominio nazi, no se exilió. En guerra realizó una serie de dibujos «fantásticos» que recuperaban de nuevo el más exacerbado clima expresionista.

A partir de la posguerra, y ya en la edad madura, sus ambiciones en relación a la forma compleja dieron ya un alto fruto sin dejar de ser realistas, y se reflejó fundamentalmente en tres temáticas principales: los edificios escolares, los teatros y auditorios y los edificios de vivienda. Añadiendo también algún importante edificio singular, seguiremos esta temática en la explicación de su arquitectura, una de las producciones más originales y cualificadas del desarrollo de la modernidad, y que ha sido —acaso por su dificultad— comúnmente ignorada por los historiadores y la crítica. Giedion y Hitchcock lo ignoraron y Zevi le dedicó muy cortas citas. No será hasta la construcción del edificio para la Filarmónica de Berlín cuando su figura alcance gran notoriedad, pero sin que la generalidad de su obra haya logrado nunca la que se merece.

1. 2. 1. Los edificios escolares como lugares orgánicos.—En los edificios escolares el expresionismo scharouniano parece reclamar ya definitivamente el mote de «orgánico», al menos desde alguno de los conceptos que a éste podemos asignarle. Los dibujos de las planimetrías y los volúmenes de



Casa del Dr. Baensch en Berlín-Spandau, sección y plantas, de H. Scharoun

estas escuelas expresan la trabazón y la complejidad que, más que a un edificio, podría asignarse a un «organismo», enunciación analógica que fue muy común en la arquitectura moderna, pero que tomó en la obra de Scharoun una adecuación más exacta.

En cuanto a lo estrictamente arquitectónico, podría pensarse también que en las escuelas se había acudido a la inspiración en los asentamientos rurales, contruidos a lo largo del tiempo y con una fuerte ligadura con un terreno irregular; esto es, que habían sido ya, incluso más estrictamente, una arquitectura orgánica. Sólo en casos como éstos pueden encontrarse estructuras formales semejantes.

El proyecto de *escuela primaria de Darmstadt* (1951, no realizado) es un ejemplo muy elocuente de ello al disponerse a través de un itinerario que se concibe a la manera de una sinuosa calle, medieval o rural, y que da paso a los diferentes elementos que constituyen el programa. Éstos se manifiestan como individuales, dotados de forma propia y distinta, y cuyas lógicas repeticiones —las aulas— se reducen al mínimo y forman a su vez figuras independientes.

En su composición planimétrica se utilizó la geometría ortogonal, oblicuamente unida y ocupada por formas complejas, pero sobre todo la geometría propiamente oblicua. El conjunto exhibe su resultado como agregación de volúmenes no ortogonales, compuestos y distintos, dejando entenderlo como producto de una yuxtaposición y tan sólo de carácter unitario por su tratamiento formal semejante. Los instrumentos formales son los planos, murales y de cubiertas, y el resultado de su aplicación es el de una volumetría fracturada y afacetada, exenta de blanduras y transiciones, radical y casi violenta.

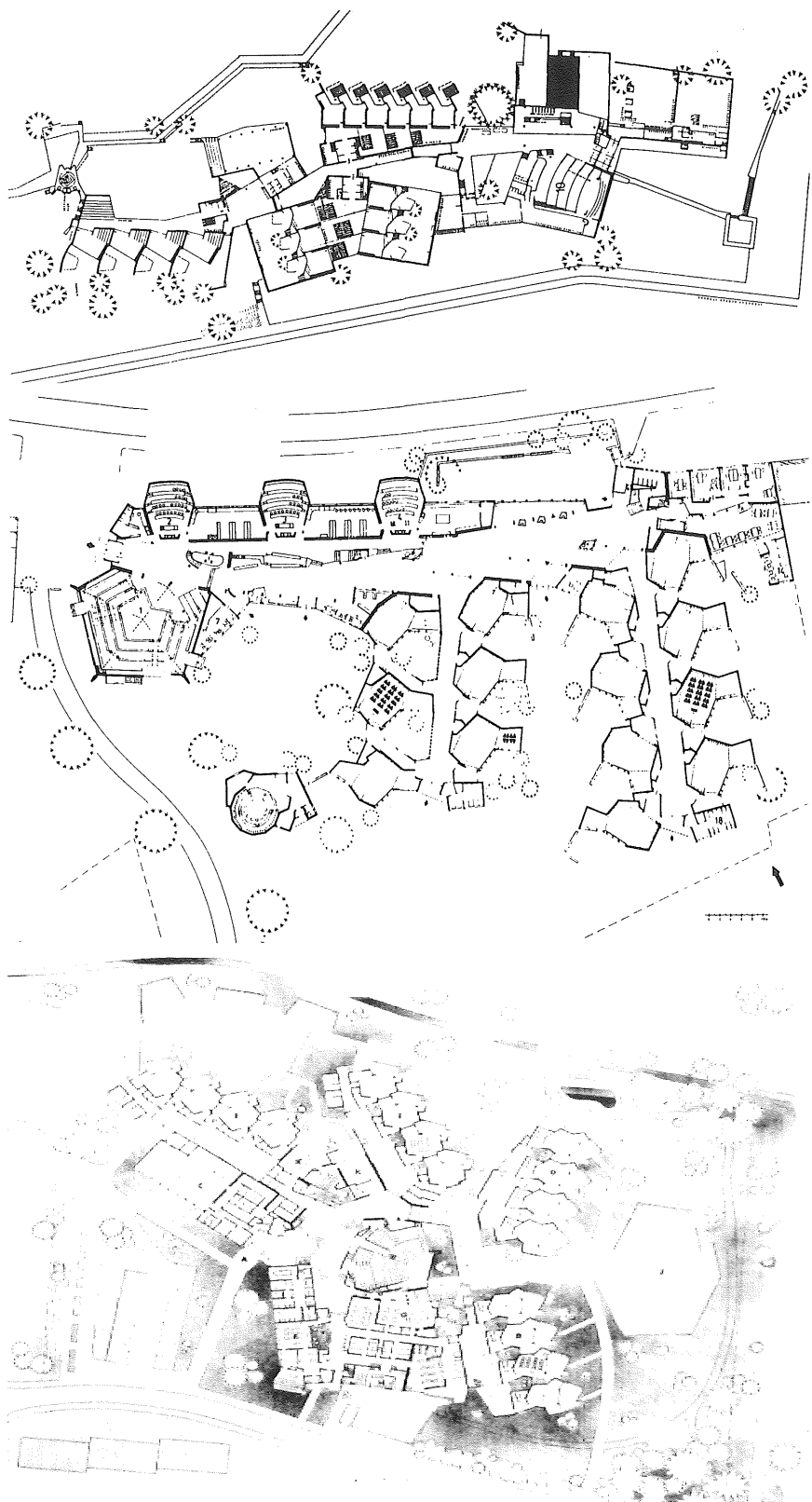
El conjunto hace suyo el terreno, disponiendo espacios exteriores y terrazas que lo ligan a él de modo orgánico, pero a despecho de la abstracción de las formas, en las que no se emplean las tramas geométricas, como ocurría en la obra de Wright. Puede decirse así que, si en la obra de Wright subsistía un «esprit de géometrie» heredado de la tradición, y afirmado en analogías como las cristalográficas, tanto en Häring como en Scharoun, en cambio, toda geometría fue abolida, pasando a tener las formas arquitectónicas una configuración más «amorfa», valga la paradoja, pero sin que ello significara una pérdida de valor precisamente formal.

Como corresponde a la visión de un arquitecto europeo que ha vivido interna y próximamente el mundo las vanguardias, su estética se emparenta más con las artes abstractas que con las bases geométricas académicas o clásicas, y su intenso acento espacial y volumétrico se relaciona directamente con principios escultóricos, o, si se prefiere, con sistemas de análisis plásticos y conceptuales de los medios tectónicos. Pero no es ello tan exacerbado, o tan desviado, que pueda hablarse de una «dilución escultórica» de la arquitectura; más bien, al contrario, pues se trata de un «raptó»: un préstamo que se pide a la escultura y, en general, a las artes plásticas, para ser convertido en medio arquitectónico.

El *liceo Geschwister Scholl* en Lünen (Alemania, 1956-1992) respondió a principios muy semejantes a los ya explicados. La disposición puede decirse que es aún más acentuadamente orgánica en cuanto quedaron presentes rotundamente en ella tanto una poderosa ordenación mediante las circulaciones —que, orgánicamente, toman una apariencia telúrica y naturalista, como un camino o un río, mejor incluso como una apertura en el terreno, y que contienen al tiempo la importancia que les da su analogía biológica como soporte de «fluidos»— como el papel de unidades de un «racimo» que, al repetirse, toman las aulas. Quedan éstas individualmente expresadas por su forma particular y forman grupos distintos.

A la planta baja, ordenada como un peine irregular, se le añade otra alta y menor, que se apoya en ella de modo independiente, sin coincidencia alguna, aumentando así la complejidad y hasta la exhibición de incoherencia, el método de la superposición de estratos, en fin. Ambas plantas refuerzan, no obstante, la alineación de la escuela hacia la calle, ante la que se presenta como algo urbano, es decir, no orgánico, sino convencional y adecuadamente arquitectónico.

La complejidad de las formas es más bien planimétrica, pues en sección son casi todas simples, lo que da al conjunto un orden visual mayor, de cierta uniformidad, en la que destacan los elementos sin-



Plantas de la escuela primaria en Darmstadt (1951), del liceo Geschwister en Lünen (1956-1962) y de la escuela primaria en Marl (1960-1967), de H. Scharoun

gulares, complejos también en sección, y, así, individualizados como objetos visuales. Esta jerarquía de los elementos, aunque pueda relacionarse con la tradición, es también un principio orgánico.

En el interior, la organicidad parece haberse entendido como sinónimo de funcional, cuestión bien lógica, pues el concepto de función es un traslado de la biología a la arquitectura. Las circulaciones sufren las dilataciones y transformaciones que el uso y el contacto con otros elementos parecen dictarle; las formas de las aulas y de los patios quedan configuradas a través de su condición de recinto, y toda la planimetría respira ese aire de libertad, complejidad y azar que caracteriza la funcionalidad de los organismos, donde la forma es siempre un resultado de la vida, de las necesidades concretas y de la acción.

La experiencia es, sin embargo, extraordinariamente intencionada en la forma y en el valor dado al espacio. Como en la arquitectura de Aalto, forma y función no se distinguen, coincidiendo una misma configuración para algo que podría analizarse por separado según dos puntos vista distintos. Y cumpliéndose así un ideal de arquitectura, el orgánico a la manera europea, que Scharoun practicó sin olvidar su herencia expresionista del mismo modo que Aalto lo había hecho sin abandonar su formación en la manera racional.

La *escuela primaria en Marl* (Alemania, 1960-1967) es un edificio aún más complejo, y en el que se combina una planimetría ortogonal con otra oblicua, ligadas por una charnela central, el aula magna, que articula el conjunto.

Las propias formas ortogonales, que parecen llegar a un compromiso con lo urbano, se disponen oblicuamente entre sí, generando espacios intermedios irregulares en cuyo centro se dispone la citada aula, y del que parten los complejos «racimos» de las clases menores. Con respecto a sus características pueden hacerse consideraciones semejantes a las que se han hecho con los anteriores ejemplos.

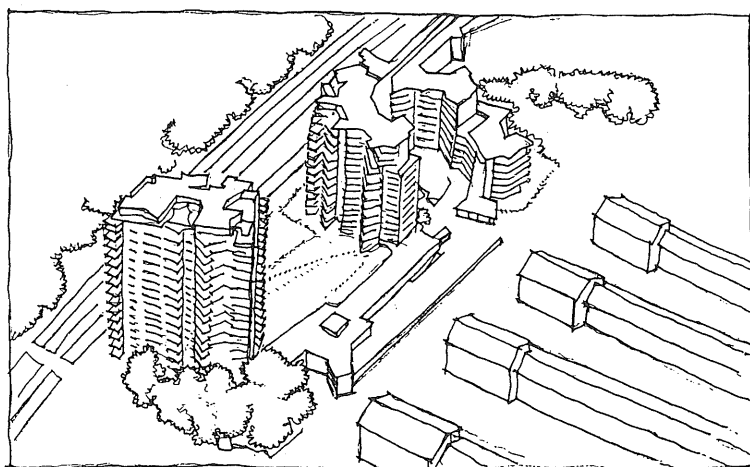
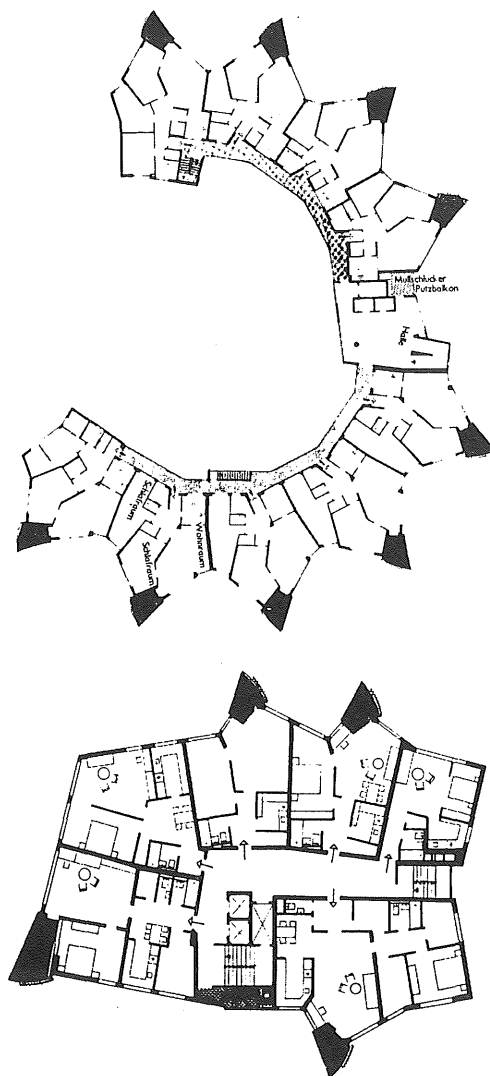
En este caso la planta es extensiva y presenta, como en el anterior, una doble cara: de un lado, el acceso, ante el que se ofrece la convención del espacio cóncavo configurado con naturalidad mediante la condición oblicua de los pabellones ortogonales; de otro, el resultado, aparentemente directo, de la unión de las complejas unidades y de los «racimos». Esto es, aceptando de un lado las servidumbres del espacio público y, así, líneas condicionantes, y, de otro, ofreciendo directamente al exterior libre y propio lo que la disposición ordena. El mixto procedimiento matiza las intenciones orgánicas de Scharoun y vuelve a relacionarse con la manera de hacer de Aalto.

1. 2. 2. *Los extremos de la complejidad formal en Scharoun. Uno: viviendas.*—Los proyectos escolares de Scharoun, por su programa complejo, se presentan al modo de un microcosmos en el que toda cuestión arquitectónica se produce, alcanzando una escala de conjunto que se aproxima en su estructura a la de un hecho urbano. Las viviendas y los auditorios, en cambio, reflejan dos extremos contrarios en cuanto a la complejidad formal de un objeto se refiere.

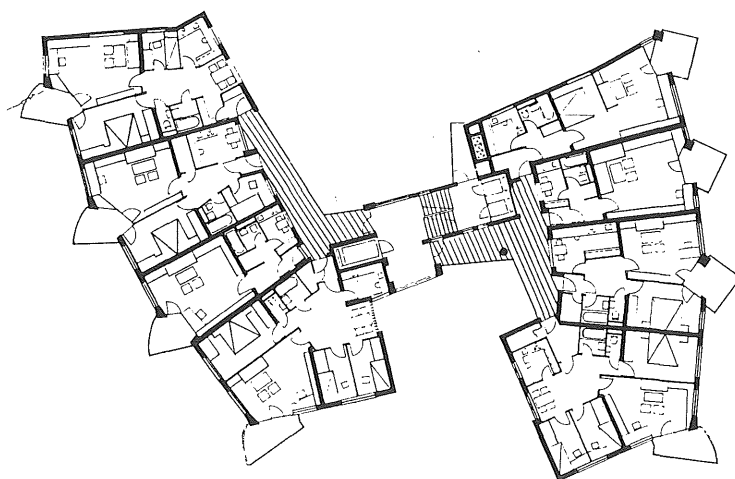
Las viviendas colectivas tienen un mínimo de complejidad, pues el conjunto obliga a un apilamiento que necesariamente la reduce a la que tenga su planta. Los teatros, en cambio, añaden a su condición eminentemente espacial y singular la existencia de un diversificado programa de servicios. Scharoun exhibió en ellos su condición individual, compleja y elaborada, consiguiendo con su proyecto y construcción sus más importantes obras maestras.

La obra de vivienda colectiva más interesante fue el conjunto «*Romeo y Julieta*» (Stuttgart, Zuffenhausen, 1954-1959). Del mismo modo que en los bloques y torres de Aalto, como habíamos visto en su momento, no hay en el interior de éstos ninguna intención espacialista que no sea a través de la planimetría, disponiéndose los edificios como simple apilamiento de plantas iguales, de extrema singularidad y sólo distintas en los áticos. Esto es, se abandonaron las obsesiones corbuseriana y wrightiana para llevar a la vivienda colectiva las virtudes de la vivienda unifamiliar, lo que venía a significar el traslado de valores espaciales que se generaban más por medio de la sección y no tanto de la disposición en planta.

Es en la planta de las viviendas, en efecto, donde la geometría oblicua de Scharoun alcanzó un valor absoluto, confiándose a ella la satisfacción del programa irregular y variado que la vivienda sig-



Plantas y croquis de volúmenes de los bloques «Romeo y Julieta» (Stuttgart, 1954-1959), de H. Scharoun



Planta de la torre «Salud» en Stuttgart-Fasenhof (1961-1963), de H. Scharoun

nifica, la individualidad de las unidades en su pertenencia a una colección de tamaños, formas y usos diferentes, los problemas de acoplamiento entre éstas, y, desde luego, la propia expresividad del conjunto, tan voluntariamente buscada como obtenida desde la propia disposición.

La variabilidad, y la naturaleza arbitraria de la arquitectura, son exhibidas desde la condición distinta de los dos edificios, desde sus tan diferentes y voluntarios tipos: «Romeo» es una torre, y «Julietta» un bloque lineal pseudo-curvado, en el que la disposición planimétrica hace más extremas y más atractivas las características plásticas y volumétricas de la actitud scharouniana.

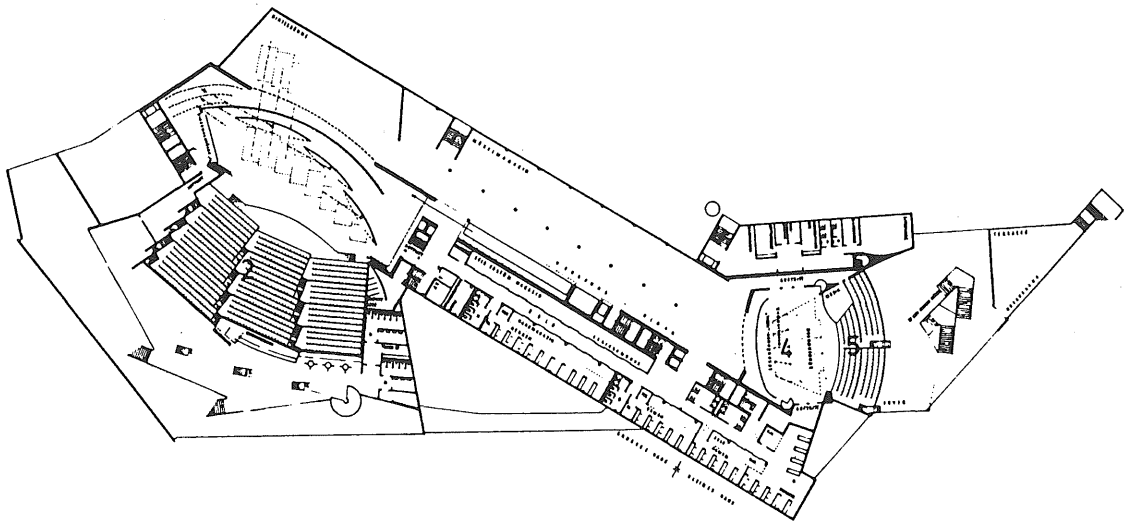
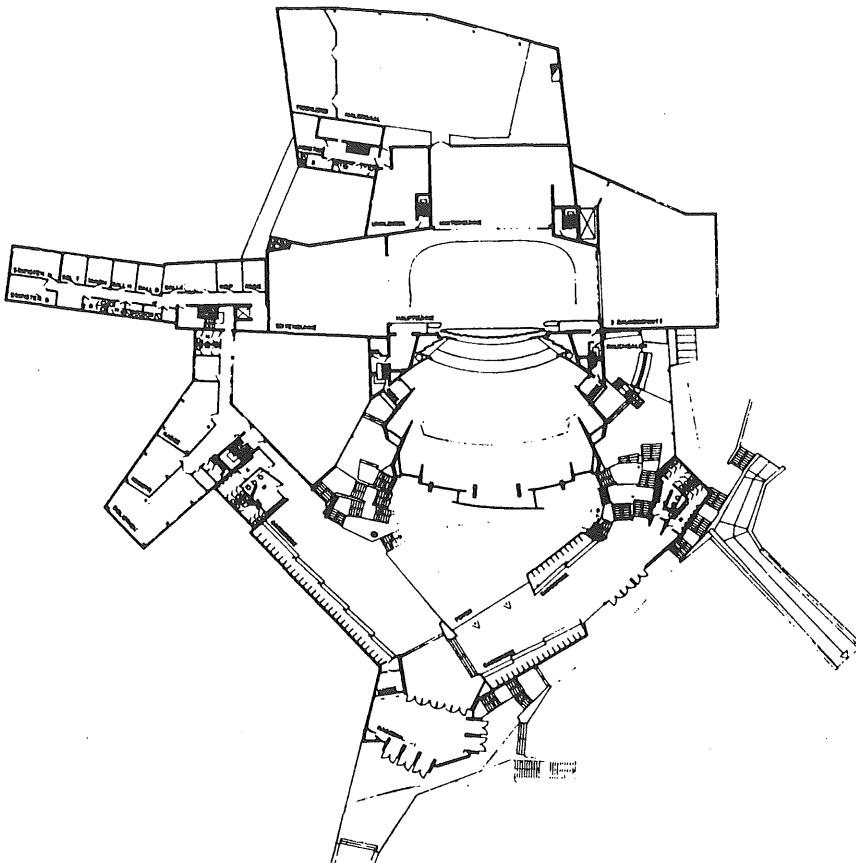
Como ocurriera también con la obsesión aaltiana de corregir la linealidad sin abandonarla, «Julietta» es una réplica al esquema de bloque lineal, que se desmiente en toda su geometría, directriz y elementos, pero sin llegar a hacerlo precisamente desde el propio esquema básico. Los extremos, las escaleras y las circulaciones son aprovechadas para «grafiar», mediante afacetados y expresivos planos, las «funciones» del patio en que se ha convertido la fachada trasera del bloque.

La mayor expresividad se ha reservado para la fachada principal, de directriz convexa, pero formando espacios cóncavos mediante el diseño en agresiva «proa» de las unidades de apartamentos, rematadas por la mixtilínea y angular terraza. El resultado volumétrico es violento e intenso, trasladando a la vivienda de los años cincuenta el atractivo y dramático mundo expresionista.

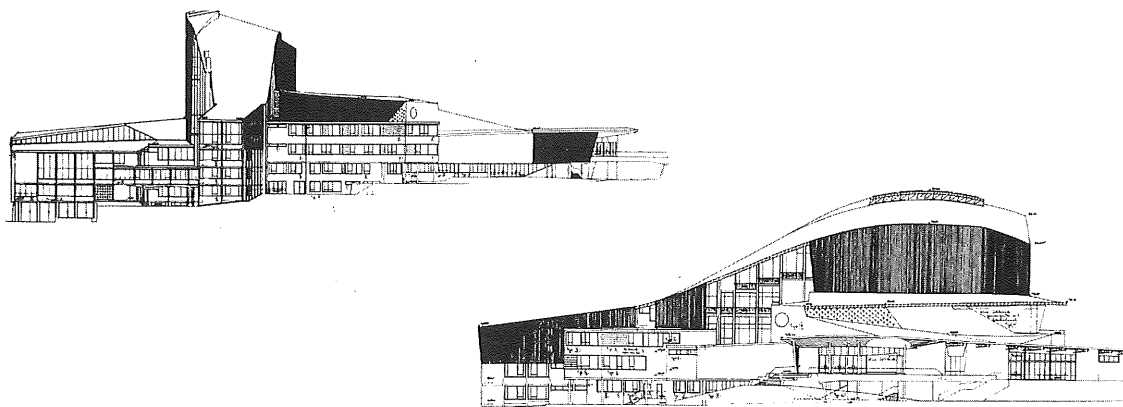
Podrá observarse en los volúmenes cómo a la violencia de la forma podríamos llamarle incluso «feísta», pues a pesar de sus concomitancias metodológicas y conceptuales con la arquitectura de Alvar Aalto, como repetidamente hemos señalado, está muy lejos, en un extremo opuesto podría decirse, de la «cordialidad» formal de este último. No obstante, es preciso recordar la condición exquisita de la composición los volúmenes urbanos de las viviendas racionalistas de Berlín realizadas por Scharoun en los años veinte, y a las que nos hemos referido, para poner en su punto justo esta característica, y tenerla así como una premeditada acción de «brutalidad» formal.

La condición individual de los edificios hace, como ya se ha visto, que lleven nombre, aplicándoles con él una prosopopeya orgánica, pero en la que la personificación, y no la metafórica alusión, es lo verdaderamente importante. La satisfacción de la función y la voluntad formal se identifican en ellos. Identidad e individualidad que acercan de nuevo esta arquitectura a la de Aalto: algunas de las obras de ambos parecen reflejar la influencia mutua que debieron ejercer, a pesar de sus grandes diferencias en el carácter.

*1. 2. 3. Los extremos de la complejidad formal. Dos: varios auditorios y una biblioteca.—*Los edificios para teatros y para auditorios constituyeron el tema en que la arquitectura de Scharoun



Planta del proyecto del teatro en Kassel (1954), del de Manheim (1953) y planta y sección del de Wolfsburg (1965-1973), de H. Scharoun



Alzados del teatro en Kassel, de H. Scharoun

encontró la mejor plataforma de desarrollo para sus principios orgánicos y su manera expresionista. No llegó a construir el de Kassel (del que proyectó, sin embargo, dos versiones, la de 1952 y la de 1954) ni el de Manheim (1953), pero sí lo hizo tanto en el caso del *auditorio para la Filarmónica de Berlín* (1956-1963), sin duda su obra maestra, así como en el *teatro de Wolfsburg*, obra mucho más tardía (1965-1973).

En el *teatro de Kassel* se propuso, en ambas versiones, integrar en un conjunto continuo y compacto las muy distintas formas que para él debían tomar los elementos que componen el programa. Pues a éstos se les ha concedido, al proyectarlos, unos notables grados tanto de individualidad como de autonomía, si bien su desarrollo diversificado no impide una voluntaria unión, o compatibilidad, como un objetivo final que entra en violenta dialéctica con dicha diversificación, haciendo de esta lucha un resultado formal muy notorio.

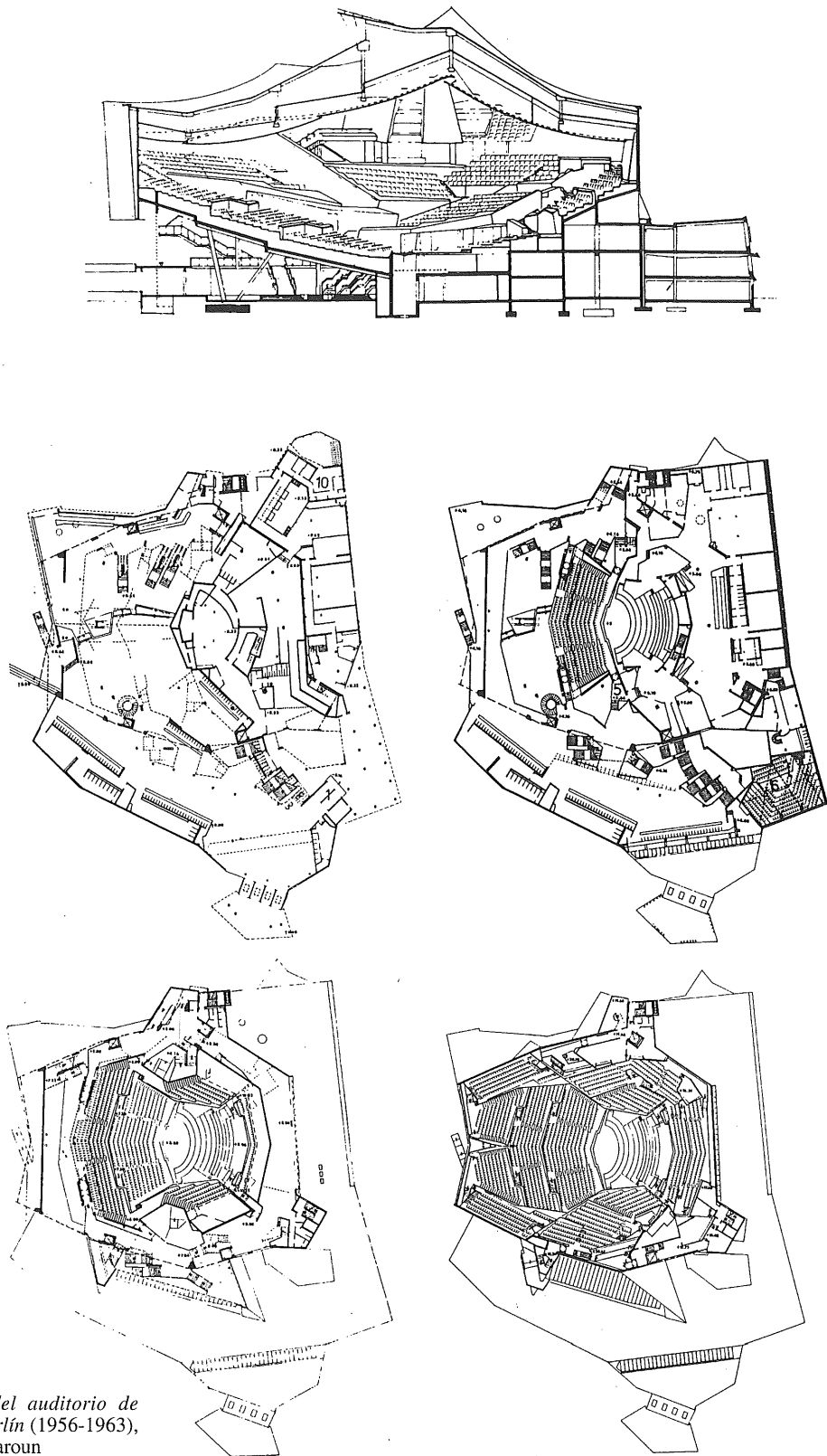
Esto es, a mayor diversidad, tanto mejor para las cualidades de un volumen que exhibe a ésta como una cuestión plástica, y que hace del desorden, de la discontinuidad y de la desigualdad un hecho artístico, tectónico y espacial, pero también escultórico y, a la postre, unitario.

Pues si la condición escultórica —integrar y convertir en arquitectónicas recursos que, en un principio, corresponden a la escultura— ha sido una característica clara de la obra de Scharoun, su condición más específica fue la de llevar a la arquitectura una complejidad formal muy acusada, máxima, cercana a un caos que llamaríamos «natural» o de movimiento telúrico, y que se diría, en un primer momento, que no podría introducirse en las artes plásticas.

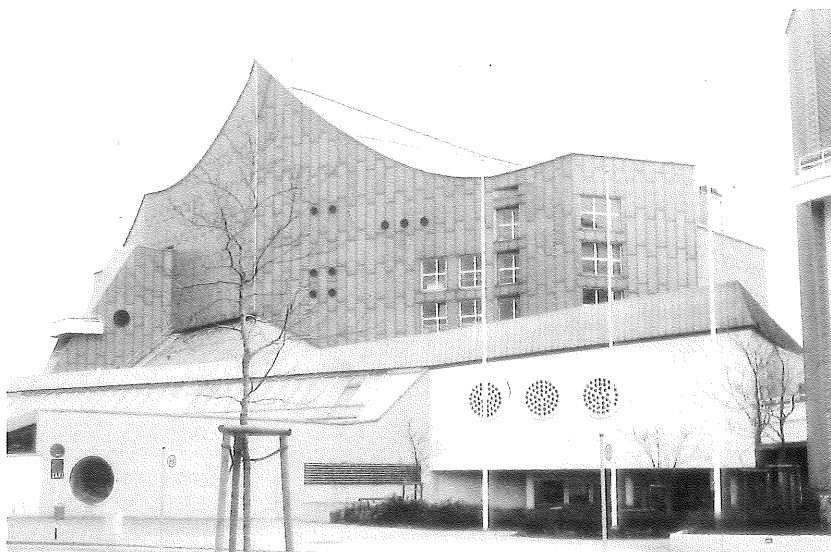
Su éxito habría sido, pues, no sólo transformar en elementos arquitectónicos sus difíciles ideas formales, sino lograr que el conjunto adquiriera interés arquitectónico debido precisamente a su complejidad y a la unidad que, a pesar de todo, se alcanza en él. Y que, de nuevo, la funcionalidad y la forma plástica se relacionen de un modo muy intenso, casi indistinguible.

El *teatro de Manheim* era un organismo muy distinto. En él existe una diversidad de las partes y una condición escultórica de formas y volúmenes, pero sin la complejidad extrema del de Kassel, definiendo su disposición un orden bastante notorio. Los elementos de servicio se han agrupado en un gran bloque alargado, que actúa como contenedor de cuestiones diversas sin llegar a expresarlas como tales, y que sirve así de unión entre los dos elementos singulares, los auditorios grande y pequeño.

La planta expresa dicha singularidad. El grande es un auditorio asimétrico, en ligera forma de abanico, en el que vuelve a ser inevitable recordar la arquitectura de Alvar Aalto, y ello no tanto por su parecido directo, o por la posible influencia de Scharoun en aquél, sino tanto más por la emparentada respuesta a intenciones arquitectónicas y formales semejantes; a ideas y métodos similares.



*Sección y plantas del auditorio de
la Filarmónica de Berlín (1956-1963),
de H. Scharoun*



Auditorio de la Filarmónica de Berlín, de H. Scharoun

Las partes son discontinuas: el bloque de servicios es de geometría ortogonal en favor de su sistemática, reservándose la singularidad geométrica para los elementos que la precisan por su significado y por su función. Pero esta condición discontinua se manifiesta como la base misma de la expresividad del conjunto, orgánico ahora en este sentido, pero que supone una versión moderna y plásticamente radicalizada de un concepto de raíces tradicionales. El resultado es excelente, pues simplicidad y complejidad, en aparente paradoja, no están en él reñidas, estableciéndose entre ambas una lograda ambigüedad, un atractivo contrapunto.

El auditorio para la Filarmónica de Berlín es una de sus obras maestras, y sin duda la más conocida, aquella que logró llevarle, al fin, a un mayoritario conocimiento internacional. Edificio bien distinto de los anteriores, en él se utilizó tanto una complejidad muy extrema, y de diversas clases, como una poderosa intención de unidad y de centralidad.

Fue construido en el Kulturforum berlinés, junto a otras importantes realizaciones de este modo el cautivo Berlín occidental quiso exhibir su potencia intelectual y económica, frente a la ciudad oriental, mediante la arquitectura de edificios culturales.



Detalle de los accesos interiores del auditorio de la Filarmónica de Berlín, de H. Scharoun



Sala del auditorio de la Filarmónica de Berlín, de H. Scharoun

La dotación de servicios, interiores y del público, se resolvió con un basamento de casi dos plantas completas y algunas otras alturas complementarias, lo que ha permitido tanto la concentración del edificio como la posibilidad de realizar una sala exenta. Del todo exenta, pues a la libertad alcanzada ya por las paredes que definen el recinto y por la propia cubierta se une la del propio suelo, que puede «tallar» su forma penetrando, casi libremente, en el basamento de servicios.

La planta baja, toda ella dedicada a dichos servicios, es de una atractiva y sumamente extrema complejidad, conducida por un exacerbado naturalismo, funcionalista y orgánico, o —diríamos casi de forma más exacta— *paisajístico*: las escaleras aparecen unidas en grupos oblicuos, como torrentes; los vestíbulos se dilatan y estrechan ofreciendo pintorescamente obstáculos puntuales. La difícil geometría está conducida con mano maestra, pero ha de observarse que, como tantas veces ocurría también en la obra de Alvar Aalto, la complejidad que presenta es casi puramente planimétrica, pues el espacio es convencional en su altura, recto y paralelo, aunque hay en los *foyers* elementos de estructura inclinados, intentando trascender en algún aspecto la condición planimétrica pura de la composición.

Esto es, se sigue prácticamente en esta planta la idea corbuseriana de *planta libre*, y únicamente a través de sus rasgos puede ejercerse en ella la voluntad plasticista. Es un modo oportuno y sensato de controlar la complejidad formal, que sólo podrá extremarse en otro lugar.

Esta sabia contención de la complejidad no afecta a la sala, cuyo único control formal es la de una simetría casi completa según un eje longitudinal, simetría que tiene toda lógica al estar dispuesta en

atención al estrado de la orquesta, que se sitúa prácticamente en el centro, y siendo así este primario orden lo que permite precisamente la máxima complejidad que el espacio adquiere.

El suelo no sólo es complicado en cuanto a su disposición en planta, según líneas oblicuas y agrupaciones de asientos en muy diferentes posiciones, sino que lo es también en las dos secciones principales, o en cualquier otra oblicua que quisiera dibujarse, pues las citadas agrupaciones tienen el suelo inclinado según sus distintas direcciones. La cubierta tiene también la máxima complejidad geométrica; esto es, presenta una forma singular según las dos direcciones principales. Se ha acudido en su diseño al recurso de una doble cubierta, con un techo acústico para la sala y otra superior que contiene la estructura, pero sin simplificar esta última, como hacía en cambio Aalto.

El interior de la sala exhibe, tanto en su espacio como en su volumen, la coherencia formal extrema que la ha llevado a tal grado de complejidad, y con un resultado de gran atractivo. Hans Scharoun situó con ella un verdadero hito histórico tanto en lo que se refiere al tema particular de la construcción de auditorios como en el desarrollo mismo de la arquitectura moderna, y obviamente, en la historia del tratamiento de la máxima complejidad arquitectónica. El edificio tuvo un enorme impacto, y su influencia llegó a España, dejándose sentir aquí, por ejemplo, en la arquitectura de auditorios de José María García de Paredes.

El auditorio para la Filarmónica de Berlín se acabó en 1963, cuando Scharoun tenía ya setenta años. Era, pues, anciano cuando emprendió todavía un último teatro que será construido, *el de Wolfsburg* (1965-1973). Es este un organismo arquitectónico muy distinto, y en él se volvió a emplear el método de la composición por partes: el sector de las oficinas, el núcleo de sala y sus servicios anejos, y los *foyers*.

El pabellón en que se disponen las oficinas atiende a un recto frente urbano, siendo algo irregular en su trasera. Desde ellas, y usando la geometría oblicua, se desarrolla el conjunto, y con una directriz asimismo oblicua.

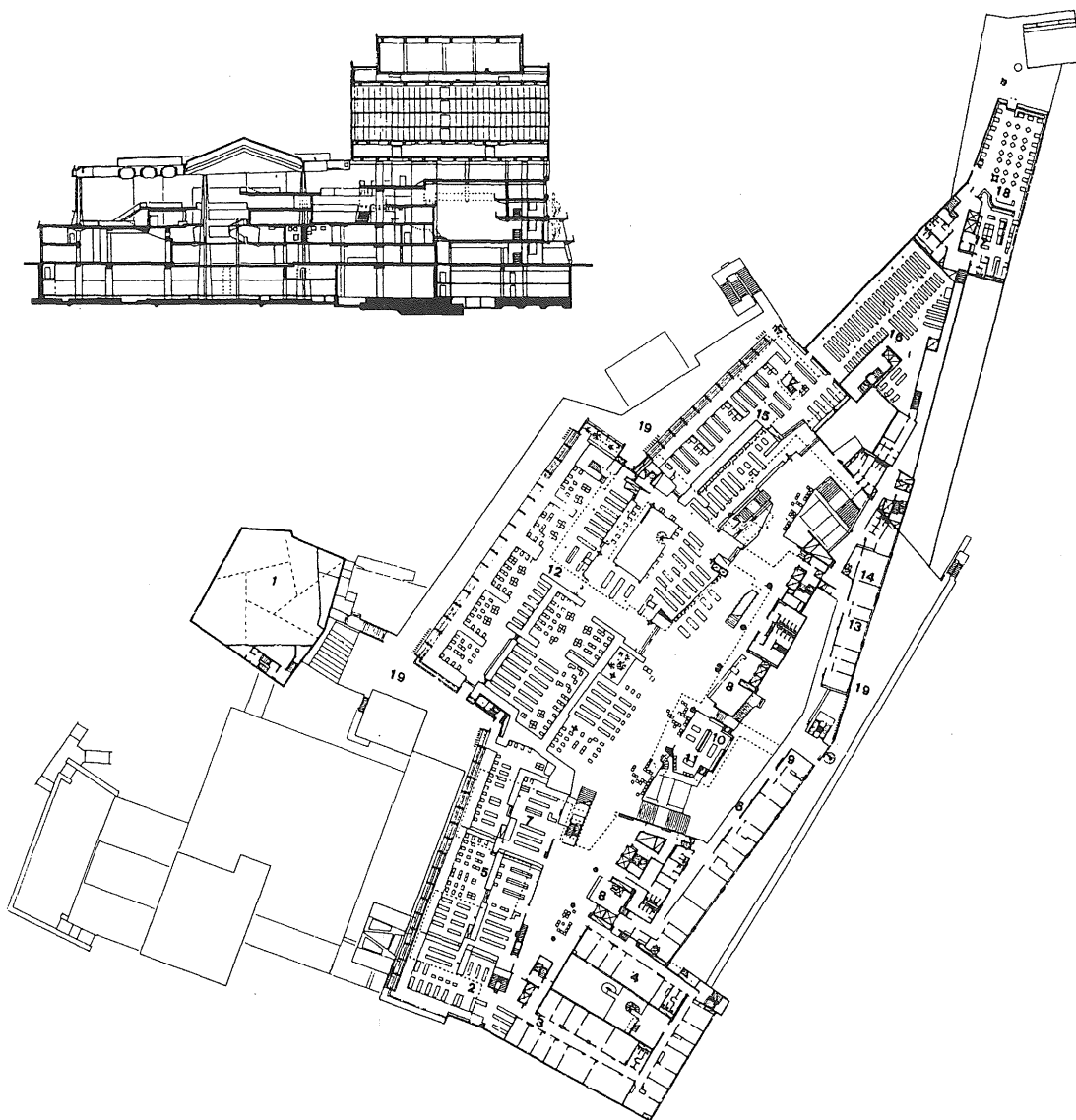
Pero aunque el *teatro de Wolfsburg* exhibe en su planta, y como ha sido habitual en la obra de Scharoun, este virtuosístico uso de la geometría irregular, las secciones y volúmenes son mucho más moderados, y hasta horizontales en una gran parte. El volumen principal, aunque no llega a tener del todo una cubierta unitaria, pero que en gran parte es plana, se concibe como un volumen contenedor bastante simple, en cuyo espacio interno se trocean las partes o se disponen las gradas y el falso techo que configuran con independencia el interior de la sala. Todo ello de un modo especialmente libre, rico y atractivo. Y recordando de nuevo a Aalto, pero esta vez en cuanto al contraste entre simplicidad externa y complejidad interior que, como habíamos visto, caracterizaba el *pabellón finlandés de la Feria Mundial de Nueva York de 1939*.

Tanto el *auditorio de la Filarmónica de Berlín*, en un grado menor, como sobre todo este *teatro de Wolfsburg* vuelven a tener importantes concomitancias de método con la arquitectura aaltiana. Aunque por las fechas podríamos pensar que Scharoun sacó consecuencias útiles para Wolfsburg de la mayor simplicidad de Aalto en el auditorio de Helsinki o en la ópera de Essen, la influencia directa no es segura. Y puede ser, incluso, en el otro sentido.

De 1964 a 1977 se desarrolló el proyecto y construcción de la *Biblioteca del Estado en Berlín*, última de las actuaciones en el Kulturforum, y un edificio de construcción en gran parte póstuma, en el que Scharoun manifiesta su virtuosismo al resolver el amplio y variado programa sin renunciar a la expresión de su complejidad.

Utilizando al máximo una extensión horizontal en la que se yuxtaponen alturas y formas diversas en modo aparentemente caótico, pero orgánicamente dispuesto, como bien revela la planimetría, el edificio utiliza una complejidad doble; esto es, tanto planimétrica como altimétrica.

En la primera se usaron a fondo oblicuidades leves que, combinadas con matrices geométricas rectangulares asimismo oblicuas entre sí, obtienen el resultado naturalista, fluyente y expresivo que le era propio. En la segunda, y en cuanto a las cubiertas y a las alturas interiores, no se introdujeron geo-

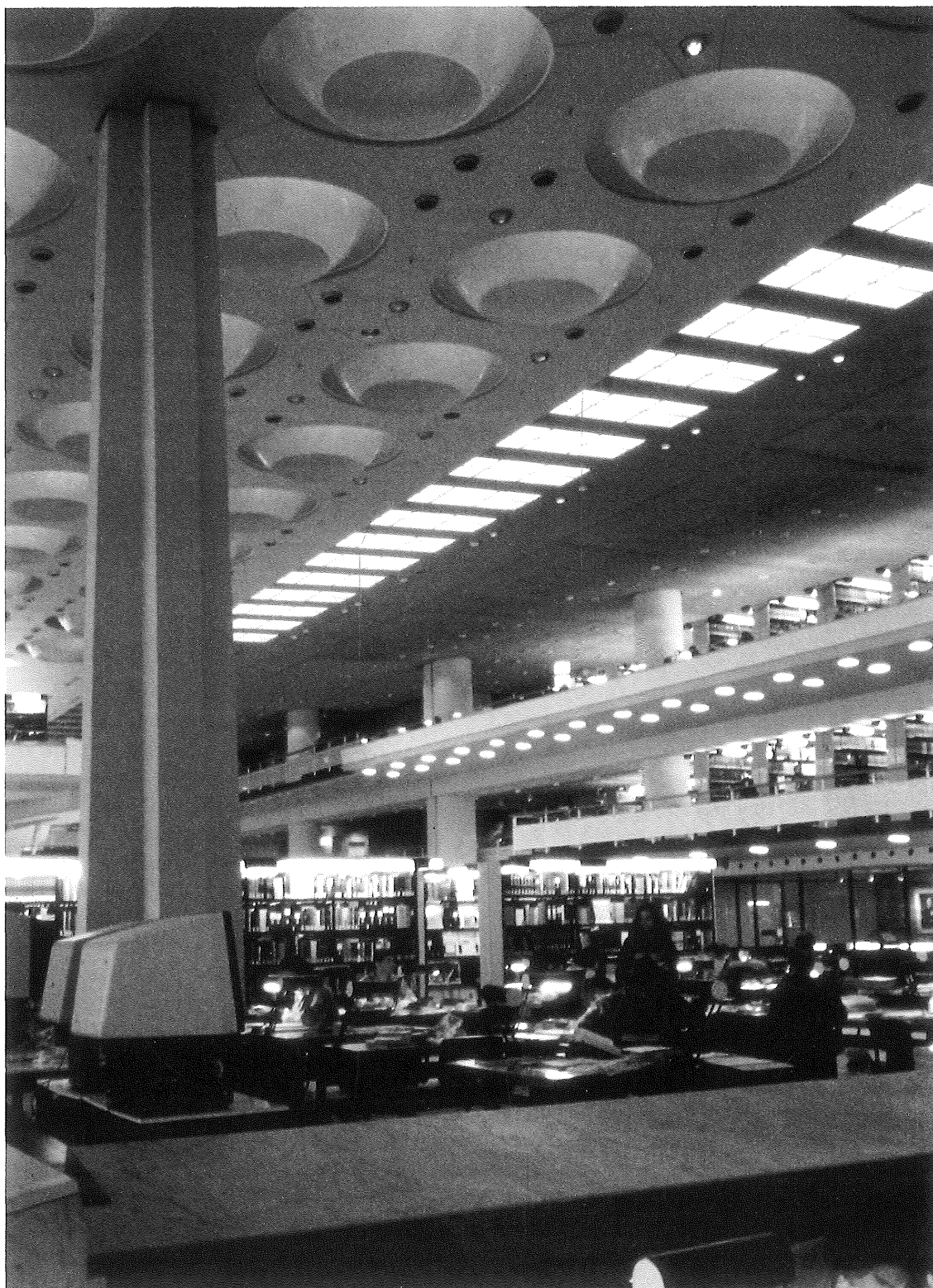


Sección y planta de la Biblioteca del Estado en Berlín (1964-1977), de H. Scharoun

metrías complicadas, si bien el edificio contiene igualmente una fuerte complejidad en la que destaca una notable continuidad horizontal de las plantas más bajas frente a la discontinua condición de alturas, remates y diversidad de cubiertas. Destaca asimismo la variedad y discontinuidad extrema de los tratamientos formales de partes y elementos, haciendo de cada cosa un tema propio y distinto, llevando al extremo la voluntad aaltiana de diferenciar cada punto de la tierra.

En el exterior, el edificio manifiesta preocupaciones urbanas muy concretas a pesar de su condición exenta, al ceñirse sensiblemente su planta a la forma de dos de las calles y manteniendo frente a la tercera una orgánica y compleja apertura, donde la diversidad y complicación se acumula y manifiesta, y que presenta una concavidad que permite los accesos principales.

Es también en el exterior, por otro lado, donde el edificio se expresa verdaderamente como algo contrario a la condición unitaria, tomando un aspecto duro y diverso, de yuxtaposición de volúmenes



Sala de lectura de la Biblioteca del Estado en Berlín, de H. Scharoun



Biblioteca del Estado en Berlín, de H. Scharoun

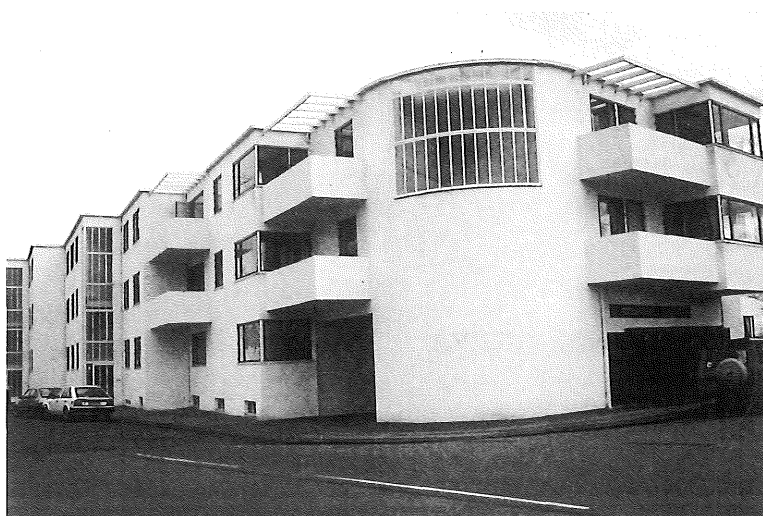
que siguen sin aparentes concesiones sus propios dictados. Situado enfrente del prístino y simple volumen del museo de Mies van der Rohe, parece tener la voluntad de representar lo absolutamente opuesto en casi todos sus aspectos, y bien puede decirse que una voluntad tal no era ajena al pensamiento de Scharoun, que gozó en poder ofrecer en Berlín la contigüidad de los dos extremos contrarios de la arquitectura moderna.

En el interior, aunque también de una acusada dureza formal, se impone no obstante la sensibilidad orgánica del espacio, con su continuidad y fluencia, apareciendo éste como verdadera explicación del edificio y de su volumen, tal y como ya la planimetría permitía entender.

La arquitectura de Hans Scharoun fue la que se propuso, en el interior de la arquitectura moderna, uno de los procesos de complejidad formal y de manipulación de la geometría irracional más intensos del siglo. Por la dificultad que tal cuestión suponía y por el carácter personal de su búsqueda, la influencia de su arquitectura nunca fue demasiado grande, al menos durante su vida, si bien es interesante hacer notar que su producción se convirtió, ya en los años ochenta, en uno de los antecedentes más importantes de la arquitectura informalista y de la llamada «deconstructivista».

Pues el desarrollo de la modernidad a lo largo del siglo XX ha basado la mayoría de las veces sus revisiones en la recuperación y desarrollo de las arquitecturas de los movimientos vanguardistas, e incluso de los no vanguardistas, así como de las grandes propuestas de los maestros.

1. 3. CONTINUIDAD RACIONALISTA Y ECLECTICISMO MODERADO EN DINAMARCA: LA ARQUITECTURA DE JACOBSEN.—De una generación coetánea de la de Terragni y Libera, **Arne Jacobsen** (Copenhague, 1902-1971) ha sido el más importante arquitecto danés del siglo. De obra muy abundante, ha de considerarse incluido en la cultura arquitectónica compuesta por



Viviendas en Bellevue, Klampenborg, Copenhagen (1930-1935), de A. Jacobsen

los países nórdicos y por la zona norte de centroeuropa, y puede decirse que representa en ella, de modo especialmente característico, la continuidad y la depuración de la arquitectura del racionalismo.

Fue arquitecto y urbanista, pero ejerció además una afortunada y abundante actividad como interiorista y como diseñador de muebles y objetos, llegando a ser en esta especialidad una de las figuras más importantes del siglo XX.

Alumno de K. Fisker, I. Bentsen y K. Gottlob, y titulado en 1927, Jacobsen había pretendido ser pintor. Educado en el «clasicismo nórdico» cuando Asplund era su más admirado representante, llegó a ejercerlo con habilidad en colaboración con F. Lassen, pero inició la práctica racionalista ya en los años treinta, y con obras de muy diversos temas. En ellas empezó a demostrar una manera personal dotada de suma elegancia y de extrema finura formal, al tiempo que sutilmente perteneciente a los matices de la cultura nórdica. En todo su trabajo pueden adivinarse las influencias, explícitas o soterradas, de Asplund y de Aalto, y sobre todo del primero, con quien mantuvo una intensa relación personal y de amistad.

Pero no será menor la influencia de la Bauhaus y, concretamente, de Mies van der Rohe, que alcanzará posteriormente una gran importancia, pero que estuvo ya presente en la *casa Rotehemborg* (Klampenborg, Copenhagen, 1930). En *el teatro y restaurante en Strandvejen 419-451* (Klampenborg, Copenhagen, 1934-1935) sobrevuela una poderosa aunque sutil influencia de los maestros nórdicos, concretamente de Aalto. En el *edificio «Stelling Hus»* (6 G1 Torv., Copenhagen, 1937-1938), un ejercicio urbano de sensible y admirable calidad, los ecos son totalmente asplundianos; esto es, relacionados con la manera moderna de Asplund en el edificio de los almacenes Bredenberg de Estocolmo (1933-1935).

El conjunto de *viviendas en Bellevue* (Copenhagen, 1930-1935) continúa las experiencias de los barrios de baja densidad alemanes y holandeses, si bien con una personalidad tan propia que hace que todavía hoy pueda sentirse como fresco y primitivo el recurso de realizar los volúmenes en «diente de sierra», posteriormente tan manido y banalizado por gran cantidad de profesionales.

Este conjunto de obras, con algunas otras, representa una primera y fértil andadura según la versión central de la arquitectura moderna, la purista o racionalista, que caracterizará mayoritariamente su carrera, y que fue ejercida desde el primer momento con una notoria brillantez. Aunque puede aclararse que se trataba de una brillantez que pertenecía ya a la que pudieron ejercer los «epígonos» de la modernidad, pues Jacobsen ni llegó a participar del mundo de las vanguardias ni aportó, como fue por el contrario el caso de Terragni, versiones originales propias y de amplio alcance.

Pero, al final de los treinta, Jacobsen exhibió su eclecticismo con algunas producciones de viviendas unifamiliares de acento rural y ascendencia nórdica o alemana, aunque en ellas siguió demostrando también que seguía permaneciendo fiel, al menos en cierto modo, a la cultura racionalista que había estado siguiendo.

Una de estas obras fue la casa de verano construida para sí mismo en Nyköping (Suecia, 1937), en la que el tipo y el lugar llevaron a la adopción de una manera directamente relacionada con la casa de verano de Asplund y con la villa Flora de Alvar Aalto. La sensibilidad frente al emplazamiento produjo la casa como un homenaje a la naturalidad de la arquitectura rural, explícito en el plegado curvo de uno de sus pabellones, en la yuxtaposición de dos de ellos, muy diversos, para configurarla, y en la adopción de cubiertas, huecos y elementos varios tomados de la tradición vernácula.

Pero puede observarse también que es una casa racionalista en muchos de sus recursos. Ello resultaba bien coherente, pues, al fin y al cabo, la idea de la recuperación de la arquitectura rural formaba parte, como sabemos, del pensamiento racionalista, que vio en aquella tanto un antecedente como una fuente de inspiración directa debido a su sencillez y funcionalidad, su sentido directo de la construcción, su libertad y lo que se entendía como su condición racional, en suma. La carrera de Le Corbusier, como bien sabemos, no fue ajena a este mismo pensamiento y a consecuentes formas de hacer.

Otra segunda obra fue el *grupo de viviendas «Kaedehuse»* (Ellebaekvej 21-29 y 22-36, Gentofte, Copenhague, 1939-1943), proyectado y construido durante la guerra europea, y afectado así por una falta de materiales modernos que explican todavía más su aproximación arquitectónica. Dentro también de la creencia en la racionalidad de la tradición rural, Jacobsen pareció inspirarse para ellas en la arquitectura del alemán Heinrich Tessenow, acudiendo a una de sus imágenes más emblemáticas, casi caricaturescas: la casa de planta cuadrada y segundo piso incluido en el interior de una cubierta a dos aguas y de gran pendiente; un verdadero emblema de casa, al menos en cuanto a su imagen.

Pero el ideal *tessenowiano* de artesanía, racionalidad y precisión fue cumplido asimismo por Jacobsen con la pulcritud y elegancia que ya le caracterizaba, permitiéndose la inclusión de rasgos racionalistas en la proporción de los huecos, así como una mayor abstracción en las distribuciones.

Obras como ésta representan un momento de eclecticismo, común a la cultura nórdica y centro-europea de Jacobsen, pero también común a los maestros del movimiento moderno, como ya habíamos advertido.

Es necesario señalar todavía dos obras importantes anteriores al conflicto bélico mundial y coincidentes con él en su realización: el *Ayuntamiento de Aarhus* (Rådhuspladsen Aarhus, realizado con Erik Møller, 1937-1942) y el *Ayuntamiento de Søllerød* (Øverodvej, 2, Søllerød, Copenhague, 1939-1942).

Ambas obras son, asimismo, de inspiración asplundiana. La primera, ganada en un concurso de 1937, es una obra de referencia evidente con la ampliación del *Ayuntamiento de Göteborg*, tanto en su tratamiento externo como, sobre todo, en su interior, articulado como aquél en torno a un espacio de gran altura. Por su modernidad, el proyecto del edificio resultó polémico, y hubo de ser modificado para su construcción. De las transformaciones posteriores procede la torre del reloj, pedida por la municipalidad y para la que Jacobsen se inspiró en la arquitectura moderna italiana de la época realizada por sus coetáneos y conocida después de un viaje a Italia.

Pero esta última referencia es muy significativa, ya que Jacobsen encontró en Italia un panorama racionalista (o racional-novecentista) bastante próximo a su sensibilidad o, al menos, a su historia. Recuérdesse que ya en su momento se habían señalado ciertas concomitancias de la arquitectura italiana con el clasicismo nórdico, como ocurría concretamente en el caso de la plaza del EUR-42 proyectada por Muratori, Quaroni y Moretti, si bien éstas fueron en este caso en el sentido contrario. Aunque parece claro que a Jacobsen le interesaron más los ejemplos avanzados del racionalismo italiano y no los novecentistas, de igual modo debe recordarse que los arquitectos italianos acudieron al ya



Viviendas Søholm I (1946-1952), Klampenborg, Copenhagen, de A. Jacobsen

Detalle del Ayuntamiento de Søllerød, Copenhagen (1939-1942), de A. Jacobsen

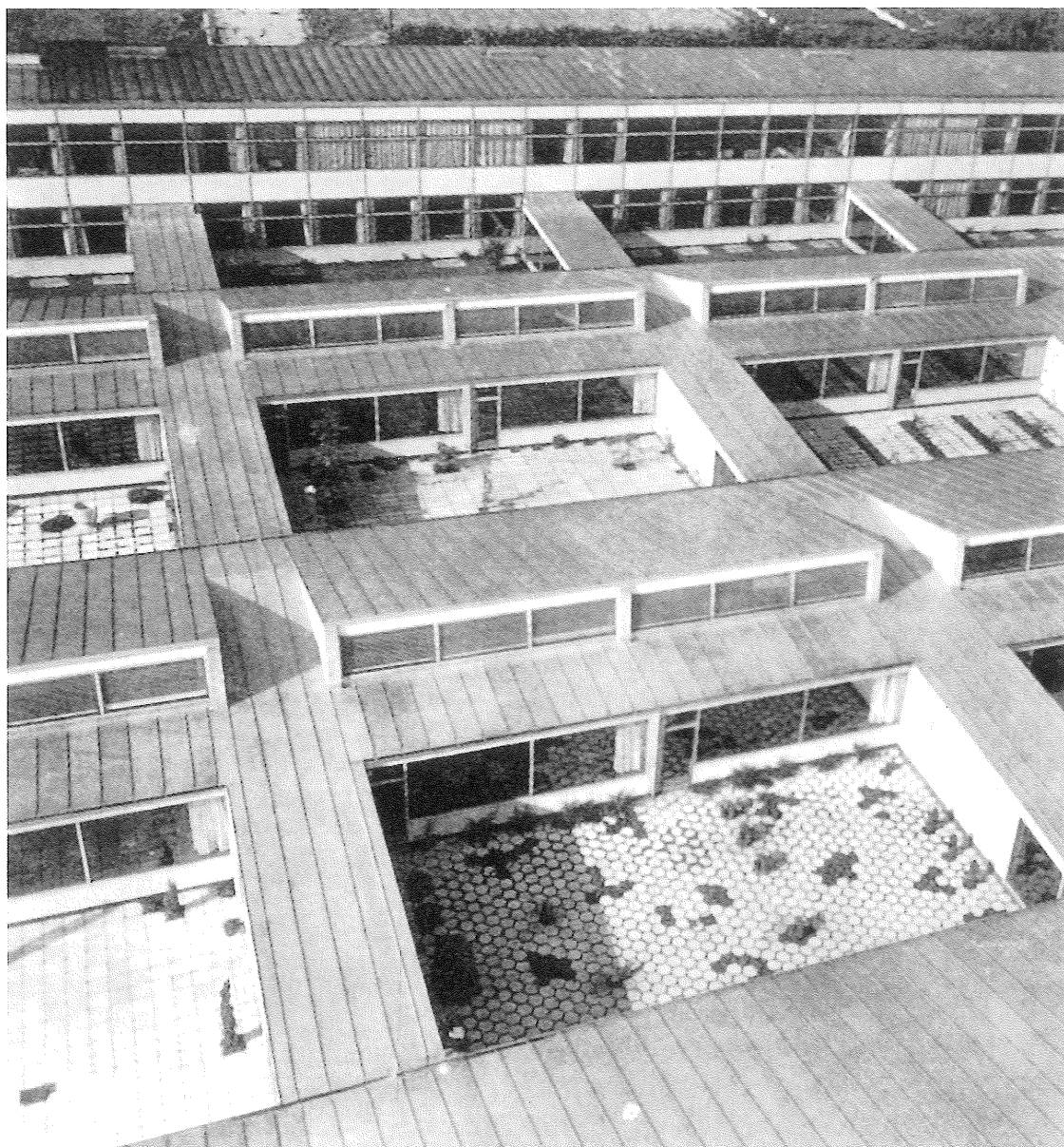
desaparecido clasicismo nórdico en aquella ocasión más por la necesidad de verse obligados a hacer una arquitectura moderada y no tanto por voluntad propia.

El segundo Ayuntamiento parece probar esta influencia al presentarse de forma bien expresiva como más italianizante que asplundiano, y en cuya planimetría parece radicar también algo muy próximo a la sencillez aaltiana de la *biblioteca de Viipuri*. La fuerza del abstracto racionalismo italiano, basado en los volúmenes pregnantes y monumentales, en la abstracción compositiva de los huecos y en el valor textural de los despieces del revestimiento pétreo, fue manejada por Jacobsen con habilidad y elegancia.

1. 3. 1. La obra de Jacobsen a partir de la posguerra.—Las realizaciones de Jacobsen, sobre todo a partir de la posguerra, fueron muy numerosas y recorrieron repetidas veces muy diferentes temas, al tiempo que se plasmaba ya en ellas una manera más personal y menos condicionada por los importantes antecedentes que tanto le influyeron en su primera etapa y a los que nos hemos referido.

La vivienda, unifamiliar o agrupada, los edificios escolares, los deportivos, los institucionales, los fabriles y los de negocio constituyeron temas en los que actuó con notable fortuna.

Realizó así una importante cantidad de agrupaciones de viviendas, que forman un conjunto de gran calidad, y que mantuvieron siempre una línea de continuidad con la arquitectura racionalista, muchas veces con recursos que la enriquecían y que más de una vez se integraron en el vocabulario moderno. Pueden destacarse entre ellas, por ejemplo, el *edificio residencial Allehusene* (Jaegersborg Allé, Copenhagen, 1949-1952), agrupación construida con materiales tradicionales, en la que se hace un uso muy expresivo de las cubiertas inclinadas; esto es, de un elemento que procede de la arquitectura popular, pero que tomó un valor plástico fuertemente abstracto y quedó así integrado en el racionalismo, ensanchando sus límites, pero sin contestarlo ni ponerlo en duda. A base de viviendas adosadas realizó los *grupos Søholm I, II y III* (Stranduejen, 413 Klampenborg, Copenhagen, 1950-1955).



Escuela Munkegårds (Søborg, Copenhagen, 1951-1958), de A. Jacobsen

Entre las viviendas unifamiliares ha de citarse la *casa Møller en Vedbaek* (Copenhague, 1951), obra muy abstracta y apurada, de matices conceptuales, y que utiliza una interesante planimetría oblicua en su relación con las líneas del terreno.

De entre los edificios escolares pueden destacarse la *escuela Munkegårds* (Vangedevej 178, Søborg, Copenhague, 1951-1958), en la que Jacobsen creó un nuevo tipo de edificio escolar, muy conseguido, que se haría notablemente conocido e imitado. En la *escuela Nyager* (Nyagervange 14, Rødovre, Copenhague, 1959-1965) ensayó años después un tipo de arquitectura distinto para el mismo y logrado tipo.

Las *escuelas Munkegårds* y *Nyager* se configuraron en su planimetría como un esquema superficial y extensivo de una planta, en parrilla o retícula, de aulas pareadas, cada una con un patio privado, y a



Ayuntamiento de Rødovre, Copenhagen (1954-1956), de A. Jacobsen

las que se accede por un sistema de corredores que limitan los patios. El aula se abre hacia su patio con una pared de cristal y la sección de la cubierta se inclina para recibir una segunda luz cenital que ilumina el fondo del espacio. Este sencillo e ingenioso esquema, que necesita un desarrollo en planta bastante dilatado, ha constituido un tipo no superado de disposición de escuela primaria.

En la *escuela Nyager* la cubierta deja una abertura continua con respecto a las fábricas de los cierres y para lograr la iluminación complementaria de la vidriera hacia el patio, caracterizándose arquitectónicamente el edificio mediante los pabellones individualizados por dichas cubiertas.

La arquitectura siguió siendo en ambos casos la de la tradición racionalista, muchas veces con ligerísimas licencias formales, procedentes casi siempre de elementos tales como las cubiertas inclinadas, de fuerte valor plástico, y a menudo con un tratamiento en que la sobriedad y la elegancia se erigieron como principales valores estéticos de unos espacios exquisitamente funcionales y muy pulcramente contruidos.

Se diría que un ideal muy puro, el de la arquitectura moderna propiamente dicha, alentaba la obra de Jacobsen, cuya ortodoxia en mantener el camino finalmente abierto por la modernidad fue mucho más comprometido que el de algunos de los grandes maestros.

No parece así producto de la casualidad ni de la simple geografía el hecho de que estuviera siempre bien próximo a Mies van der Rohe, arquetipo de la continuidad moderna, de modo que su obra madura —en vez de situarse en una postura más cercana a la de los arquitectos nórdicos de la vía orgánica— acompañó al singular maestro alemán en el ortodoxo, pero solitario viaje, del purismo racional, sosteniéndolo hasta el fin de su carrera, y haciendo de él un intenso empeño. Tanto al menos como el contrario y exacerbado interés por la expresión que gran parte de la arquitectura moderna había llevado adelante a partir del final de los años cincuenta.

Gustaba pues Jacobsen, como Mies, del desarrollo horizontal de los edificios. Así se disponían las escuelas, y con un desarrollo basado en este plano primario se hicieron también el *Ayuntamiento de Rødovre* (Parkvej 150, Rødovre, Copenhagen, 1954-1956), la *fábrica de chocolates Tom's* (Ringvej B4/ Ballerup Byvej, Bellerup, Copenhagen, 1961) y la *biblioteca de Rødovre* (Parkvej, 140, Rødovre, Copenhagen, 1961-1969), siendo todos ellos edificios de raíz muy voluntariamente miesiana.

La volumetría simple y las fachadas acristaladas del *Ayuntamiento de Rødovre* son recursos a la manera de Mies que, sin embargo, no contagiaron a la planimetría, dispuesta según un esquema racio-

nalista típico de unión de pabellones independientes por medio de un corredor y en el que el más grande se desarrolla linealmente. No hay, pues, en esta obra esa preferencia miesiana por las plantas de proporción pregnante —residuo de la tradición renacentista— ni tampoco su obsesión por la isotropía de las estructuras y del plano horizontal, cuya necesidad es cuidadosamente evitada. Por el contrario, ambos pabellones se rematan en hastiales ciegos, y de ello hacen recurso plástico al contraponerse entre sí los cerramientos de los dos volúmenes. Pero ha de señalarse que la arquitectura de Jacobsen se produce también, como la de Mies, al encontrar su perfección en los detalles.

La *fábrica de chocolates Tom's*, asimismo miesiana, representa la importante y cualificada dedicación de Jacobsen al tema fabril, y en el que su sobria y delicada manera destacó de forma especial.

La *biblioteca de Rødovre* es otro esquema miesiano de distinta naturaleza, esta vez siguiendo el tipo de espacios encerrados en un solo muro y abiertos a patios interiores, como las casas-patio de la época europea, aunque acudiendo también a la iluminación cenital, tanto por medio de lucernarios puntuales y sistemáticos como mediante una importante linterna. Desarrolló así ideas que Mies van der Rohe no tuvo oportunidad de ver realizadas, y lo hizo utilizando la abstracción propia de la manera miesiana; esto es, utilizando disposiciones arquitectónicas con independencia del uso para el que, en un primer momento, habían sido concebidas.

Miesianas siguieron siendo también otras arquitecturas muy diferentes de Jacobsen, como el edificio para el *Royal Hotel* y la *terminal de las líneas aéreas SAS* (Hammerichsgade / Vesterbrogade, Copenhague, 1956-1961), aunque en este caso puede pensarse que fue probablemente el edificio Lever, de Nueva York, del estudio S.O.M., el ejemplo al que esta torre verdaderamente imita o semeja. En ella, sin embargo, había sido preciso sustituir la alta industrialización americana por la cualificada artesanía, paradoja que tantas veces ha caracterizado la realización concreta o el traslado de los esquemas y recursos modernos.



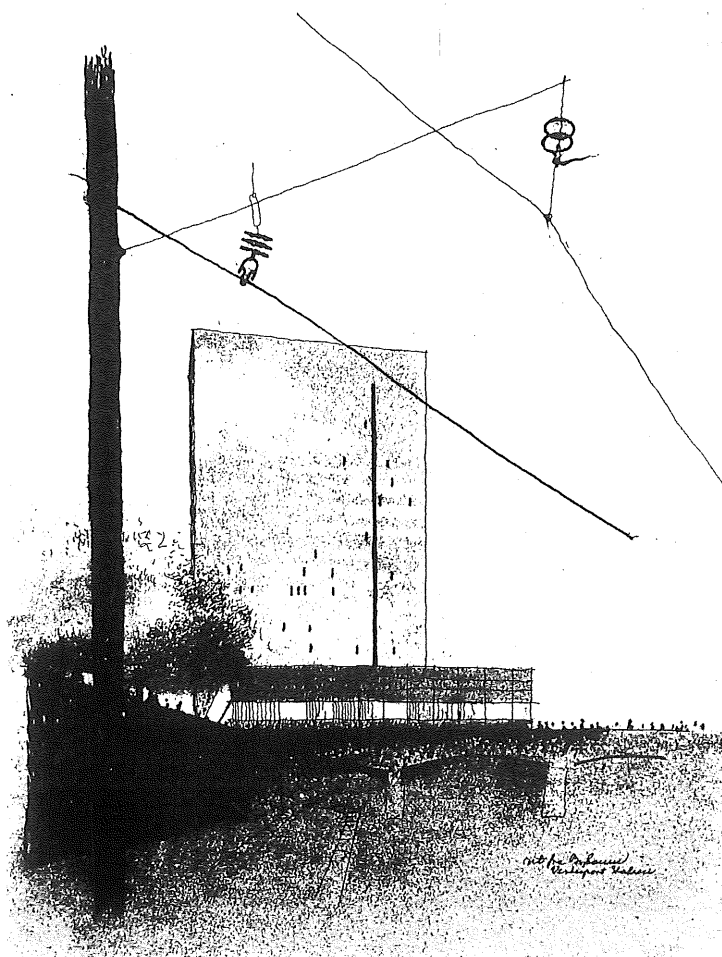
Biblioteka de Rødovre, Copenhague (1961-1969), de A. Jacobsen

En el *Banco Nacional de Dinamarca* (Havnegade, 5, Copenhague, 1966-1978), obra póstuma de Jacobsen, el purismo miesiano se vio completado de nuevo con alusiones al racionalismo practicado en la Italia de anteguerra, que ya en su juventud había interesado al proyectista danés, y que queda patente en la monumental sala vacía y de 20 m de altura, presidida por la abstracta textura de los despieces pétreos y por el desarrollo de una pulcra y aparentemente ingrátida escalera.

¿Ha de considerarse, pues, a Jacobsen, un epígono de la modernidad purista? De algún modo sí, aunque precisamente una continuidad tal, tan rara como difícil, justifica sobradamente la atención a su personalidad, sobre todo si a ello unimos su condición de proyectista altamente cualificado.

Sin embargo, su obra es más diversa de lo que en un principio pueda parecer si se tiene en cuenta en su conjunto, y si se considera el modo en que la sobriedad formal que le era propia esconde tantas veces el distinto significado de muchos de sus siempre contenidos gestos. Pues su registro exacto no fue siempre miesiano, ni siquiera racionalista, destacando algunos proyectos y edificios, como los deportivos, con un empleo tan moderado como orgánico de las estructuras y superficies de hormigón armado.

Quedó, no obstante, fuertemente caracterizado por la fidelidad a los principios que en un primer momento se proclamaron como modernos: la simplicidad figurativa y racional, la eficacia funcional de los esquemas lógicamente ordenados, la voluntad constructiva de los materiales nuevos como len-



Dibujo para el edificio del Royal Hotel y terminal de la SAS, Copenhague (1956-1961), de A. Jacobsen



Detalle de la fachada del Banco Nacional de Dinamarca (1966-1978), de A. Jacobsen

guaje de la arquitectura. Esto es, sin dar juego a tentación alguna de revisión que pusiera tales principios en duda, afanado en la búsqueda de una perfección formal previamente enunciada y que en su concreta existencia material tomaba su razón de ser. Se mantuvo, pues, en una extraordinaria fidelidad a la modernidad originaria, pero la enriqueció igualmente, aunque buscando no traspasar nunca ni sus más leves límites, pues tuvo la habilidad de que cualquier cosa extraña, propia o no, que incorporara a su quehacer moderno lograba integrarla sin que significara revisión alguna.

Su moderación, su realismo y su maestría, su calidad refinada, en fin, quedaron igualmente presentes en su trabajo como diseñador de objetos, que le hicieron igualmente famoso entre los profesionales, y que podemos entender en una línea de intenciones muy cercana a la de su arquitectura, aunque en ellos destaque acaso con mayor claridad tanto el preciosismo como la condición abstracta de sus ideales de forma.

1. 4. LA ARQUITECTURA DE LA EXACERBACIÓN ORGÁNICA EN DINAMARCA: LA OBRA DE UTZON.—Jörn Utzon (Copenhague, 1918)) estudió arquitectura en la Academia de Arte de Copenhague, donde fue alumno de Fisker y de Rassmussen, y donde se tituló en 1942. Se insertó desde un principio en la vertiente orgánica de la arquitectura nórdica, estudiando las obras de Asplund y trabajando incluso una corta temporada en el estudio de Aalto (1946). En 1949 viajó a México y a Estados Unidos, donde tomó contacto con la obra de Wright, siendo estas referencias, Aalto y Wright, las más importantes para matizar el entendimiento de una carrera que tiene, no obstante, una personalidad absolutamente propia.

Pero su organicismo, como el de sus voluntarios maestros, fue bastante variado. Tomó éste un valor de modernidad moderada capaz de aceptar lecciones de la tradición culta y de la arquitectura vernácula en el magnífico conjunto de casas-patio *Kingo* (Helsingor, 1956-1960), que podemos relacionar con

la arquitectura aaltiana del *Ayuntamiento de Säynätsalo* y de la casa de verano en Muratsälo, esta última también una casa-patio, como lo había sido ya, aunque con muy distintos ingredientes, *villa Mairea*.

Las *casas Kingo* forman un atractivo conjunto de casas-patio de una sola planta, adosadas entre sí formando diversos núcleos de geometría irregular y de carácter orgánico tanto en su forma como en su precisa relación con la topografía. De disposición sencilla y casi canónica en relación al tipo de casa en L que cierra su patio con ayuda de muros, las casas forman rectángulos o cuadrados completos, y ofrecen su trasera y acceso a calles y plazas irregulares y sus acristalados frentes al patio. La construcción es en muros de ladrillo, cubiertas inclinadas de teja y carpinterías y elementos de madera, y con ella presentan una atractiva imagen, admirablemente inserta en el suave y atractivo paisaje, y que tiene un carácter tradicional por la continuidad y «cordialidad» de los materiales, aunque una condición más abstracta y plástica por las simplificadas y cúbicas formas concretas, elegantemente grafiadas.

De forma muy semejante realizó también otro conjunto de casas-patio, las de *Fredensborg* (1962-1963), tan similares como igualmente conseguidas, y que incorporaron también un interesante edificio comunal.

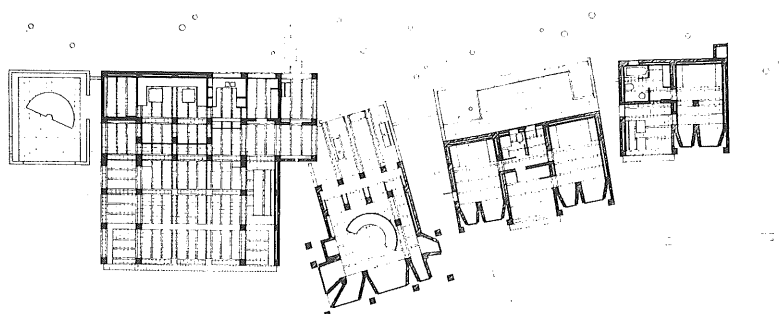
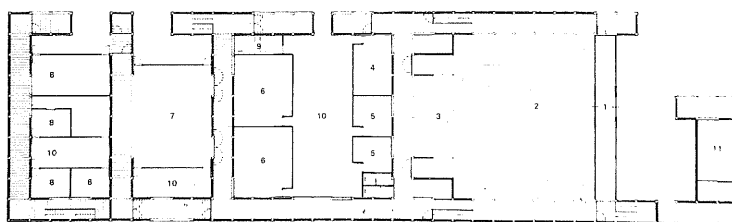
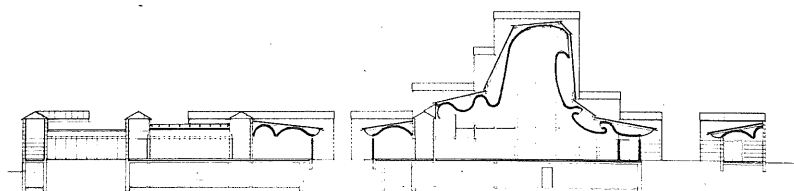
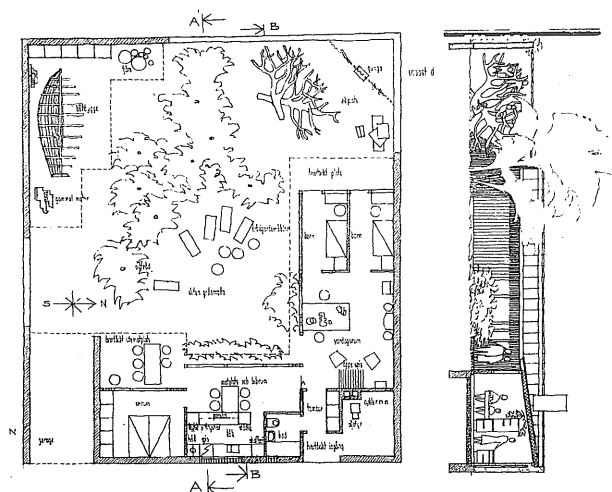
Pero Utzon practicó igualmente un organicismo opuesto, mucho más ambicioso, y que podemos llamar exacerbado. Su obra alcanzó gran relieve internacional con el triunfo en el concurso para el *palacio de la ópera de Sidney* (1956, 1957-1973), en el que fue ardientemente defendido por Eero Saarinen, miembro del jurado. Saarinen, arquitecto norteamericano de origen finlandés, hijo de Eliel, era asimismo un admirador y seguidor de la segunda época de Wright, y, como finlandés, conectado también con el organicismo escandinavo. Nórdicos de un lado y otro del Atlántico se daban así la mano, proclamando el protagonismo de su cultura en la práctica orgánica.

El proyecto y la construcción del edificio resultaron muy polémicos, y la importancia dada por algunos críticos a este brillante producto del organicismo exacerbado fue muy grande. El propio Siegfried Giedion escribió una última versión de su famosa obra *Espacio, tiempo y arquitectura* para poder incluir la ópera de Sidney como un último e importante paso de la arquitectura moderna, aunque otros críticos afines a tendencia orgánica, como el exaltado Zevi, apologista de ésta, no le concedieron finalmente tanta importancia.

El proyecto de Sidney era, desde luego, una propuesta enormemente atractiva. Situado en un cabo sobre la bahía de la ciudad, el edificio se concibió como una inmensa y monumental plataforma, a la que se asciende mediante grandes escalinatas, por encima de la cual se apoyaban levemente —pareciendo incluso flotar e hincharse en el aire— una serie de casquetes esféricos intersectados que forman la cubierta de hormigón, pero que semejan unas velas.

La gran plataforma aloja y ordena los espacios auxiliares y de servicio que una ópera supone, preparando al tiempo el monumental suelo en donde se excavan las dos grandes salas como si se tratara de teatros clásicos tallados en una ladera. La plataforma asciende en forma recta mediante dos series de escalinatas, y configura así dos grandes terrazas planas, situándose las salas, casi en paralelo, al fondo de la última y en la posición más avanzada frente al agua.

Así, el espectador asciende por la plataforma y se cobija directamente bajo las cubiertas abovedadas, sin que ninguna otra cosa que no sean vestíbulos y auditorios estorbe su acción. La repetida plataforma conserva un protagonismo absoluto en lo que hace a la magnífica planta, sin duda lo más radical y emotivo del proyecto, protagonismo disputado eficazmente en las vistas reales por las plásticas cubiertas. Éstas, en su exacerbado juego escultórico, son intersecciones de casquetes esféricos que dan a la imagen de la obra un cierto sabor goticista, en directa relación con el goticismo expresionista, y, más concretamente, con la iglesia de Otto Bartning de 1922. El dominio de la plataforma, y su estudiado contrapunto con las cubiertas, está basado en la independencia de éstas para cada sala y para un volumen auxiliar situado en cabeza.



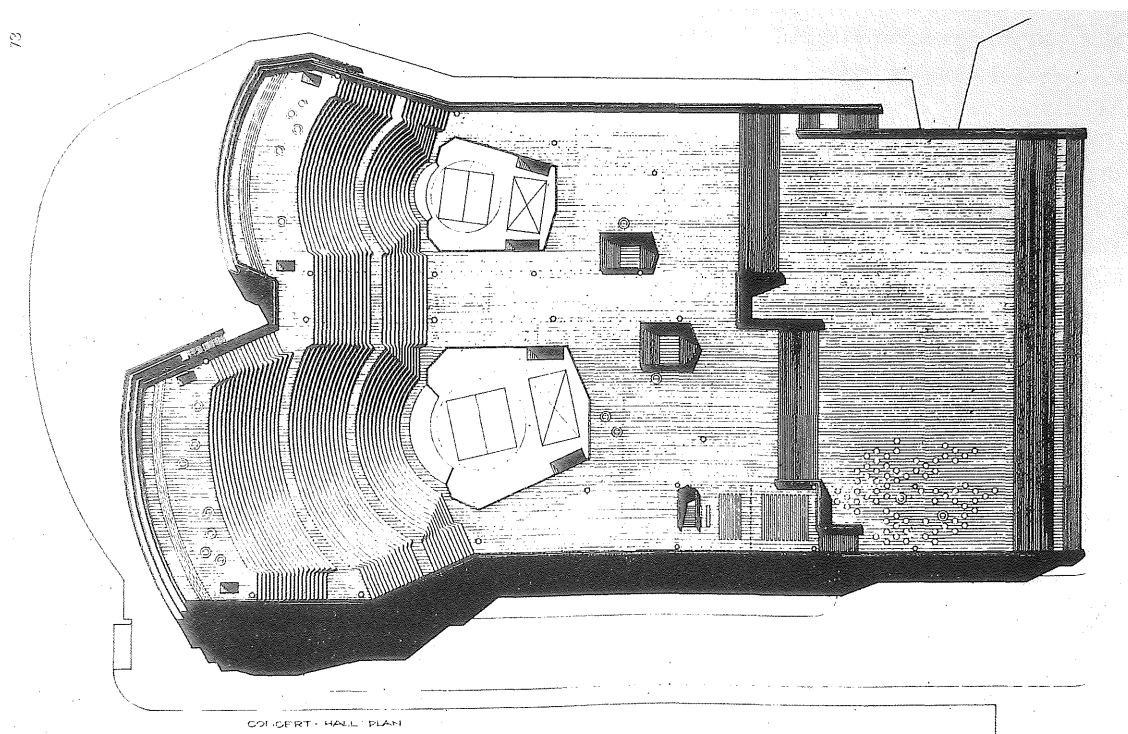
De arriba abajo, *sección y planta de las casas Kingo* (Helsingor, 1956-1960); *sección y planta de la iglesia de Bagsvaer* (Copenhague, 1973-1976); *planta de la casa en Porto Petro* (Mallorca, 1971-1972), de J. Utzon

Pero la realidad de la construcción del proyecto fue más dura. El recuerdo gótico era puramente figurativo, si no azaroso, y tenía así poco que ver con la racionalidad de la construcción que podría haberse supuesto, y que se reveló escasa debido tanto a la condición prácticamente independiente de los elementos como, sobre todo, al gran tamaño de las formas. La dificultad de la construcción —que hizo intervenir al estudio inglés de ingeniería Ove Arup— avivó fuertemente la polémica, que tuvo su reflejo en España en las plumas de Félix Candela —el arquitecto hispanomexicano experto en bóvedas de hormigón— como detractor, y de Rafael Moneo —que había trabajado con Utzon en el desarrollo del proyecto— como defensor.

El edificio fue construido con dificultades y con modificaciones que afectaron, sobre todo, a la menor ligereza de las bóvedas, constituyendo, no obstante, un episodio arquitectónico de gran altura y significación.

Tuvo un enorme impacto en su momento, y muy concretamente en España, en la escuela madrileña que podemos llamar «orgánica». La polémica y su dilatada construcción hizo que gran parte de este impacto permaneciera vigente durante los años sesenta, y que entonces pudiera verse como un ejemplo de la superación definitiva de los principios propiamente modernos. Esto es, de un punto sin retorno en el que el organicismo perdía ya cualquiera que fuese la continuidad con el racionalismo, proclamándose ambas tendencias como arquitecturas definitivamente opuestas.

Pero al tiempo que suponía así la modernidad más avanzada, podía entenderse también como un producto tardío, como un *neoexpresionismo* singular; esto es, sin que marcara en realidad un nuevo camino. La tendencia del organicismo exacerbado del que la *ópera de Sidney* constituyó el paradigma contribuyó en gran medida al establecimiento de un enrarecido clima en el interior de la modernidad, cuya atmósfera sofocante empezaba a estar, en aquellos años, contaminada por la presencia de tendencias muy dispares y encontradas, de ideologías radicales y de opiniones apocalípticas.



Planta del proyecto del concurso para la ópera de Sidney (1956), de J. Utzon



Ópera de Sidney, de J. Utzon

La *ópera de Sidney* fue así, pues, un brillante y apasionado canto del cisne, señalando más la crisis definitiva de una manera, obsesionada por explotar la libertad formal que la modernidad había conquistado, que no una de las vías por las que el futuro pudiera caminar.

Dentro de la misma manera exacerbada de Sidney, Jörn Utzon proyectó el *Museo de Arte de Silkeborg* (Dinamarca, 1963), que no llegó a realizarse.

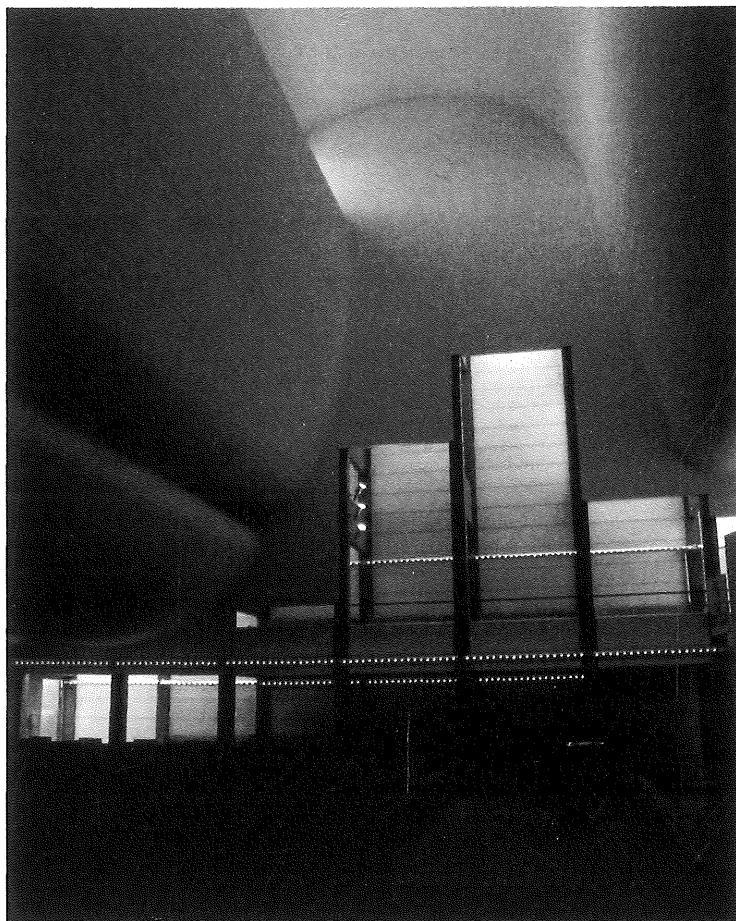
En una forma mucho más contenida y diversa, han de destacarse la *casa en Porto Petro* (Mallorca, 1971-1972) y la *iglesia de Bagsvaerd* (Copenhague, 1973-1976). La casa en Mallorca, construida para sí mismo, está situada en un alto acantilado, y compuesta por cinco piezas independientes, libremente colocadas y ligeramente divergentes entre sí. Los distintos pabellones dividen los usos: estar principal, cocina y comedor; estancia de reunión y juego; pabellones de dormir.

Todos ellos se han construido en pilares y cierres de piedra del lugar, con dinteles de hormigón y viguetas y bóvedas en los techos. Son así volúmenes cúbicos y adintelados, con una fuerte presencia de las pilastras, lo que les da un fuerte carácter mediterráneo, casi griego, ático, cuestión acentuada por la condición exenta y por la colocación independiente y ligeramente oblicua. Poseen también, por la misma razón, un cierto sabor kahniano.

Tan sólo en el estar secundario y en los pabellones de dormitorios se ha acudido a un diseño de los huecos que añade a la planimetría una mayor complejidad, pues éstos se han concebido como elementos que dirigen la vista mediante oblicuas paredes hacia el panorama marino, formando recintos propios. La obra, aunque menor, es de alto interés.

La *iglesia de Bagsvaerd* está construida con unos secos volúmenes de carácter industrial, en una aproximación que recuerda la actitud de Otto Bartning en las iglesias de acero en Colonia y en Essen-West (1928 y 1931). La planimetría, sin embargo, y al tratarse de un centro parroquial, es más dilatada y compleja. El conjunto está inscrito en un rectángulo alargado, iniciándose por un atrio y por el propio templo, de planta casi cuadrada, y finalizando en las distintas dependencias en una sola planta.

La singularidad del templo consiste en haberlo dotado de una gran y doble cubierta que caracteriza enérgicamente el espacio interior y lo cualifica. En el sentido de la sección longitudinal —si bien ésta no existe propiamente, pues el espacio es casi cuadrado— y entre delgados volúmenes extremos



*Interior de la iglesia de Bagsvaerd,
de J. Utzon*

fuertemente escalonados y de aspecto fabril, se han dispuesto planos quebrados que forman la cubierta y configuran un importante cenit de la misma, si bien el verdadero espacio está cuidadosamente modelado por un falso techo, de superficies cilíndricas y blancas que, con la cubierta, controlan y matizan la luz. El recurso parece una interpretación de la sala de conferencias de la *biblioteca de Viipuri*, de Alvar Aalto, pues incluso la sección que conforma el espacio es la longitudinal y no la transversal. Las intenciones de Utzon fueron puramente espaciales y no tan densas como las del maestro finlandés. La obra es de acusado interés, y en ella el arquitecto parecía poner a prueba, contrariamente a la *ópera de Sidney*, el poder arquitectónico de medios formales limitados. Su relación con el expresionismo no derivó en este caso por el camino de la exacerbación, y probablemente deje una constancia más clara de la alta calidad de la arquitectura de Utzon, además de su bifronte condición.

Estas obras, así como otras muchas no citadas, tuvieron escasa resonancia, y fueron conocidas por ser de quien eran: del arquitecto de la *ópera de Sidney*, obra a la que Utzon debe casi en exclusiva su importante fama y su situación precisa en la historia de la arquitectura moderna.